CAHIERS DU CINÉMA



88 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● OCTOBRE 1958 ★ 88

NOTRE COUVERTURE



Ava Gardner dans **La Maja nue** d'Henry Koster. La seule existence d'Ava rend-elle vaine la célèbre distinction de Malraux entre la **grande actrice** et la **star** ? Oui, répond, page 28, Claude Gauteur.

LE CONSEIL DES DIX

vu l'actuelle pénurie de films reporte sa rentrée au mois prochain.

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1958 TOME XV — N° 83

SOMMAIRE

King Vidor	Un arbre est un arbre	1
Jean Béranger	Rencontre avec Ingmar Bergman	12
François Mars	Citizen Sacha	21
Claude Gauteur	Portrait d'Ava Gardner	28
Jacques Doniol-Valcroze et François Truffaut	Venise 1958	38
Herman G. Weinberg	Lettre de New York	55
André Bazin	Orson Welles chez les Jivaros	57

Les Films

André Bazin	Hors des sentiers battus (La Déesse)	50
André Bazin	Ornières de la sociologie (10, rue Frédérick)	52
Notes sur d'autres films.	(Le Gorille, Le Médecin de Stalingrad)	54

*

Bio-Filmographie d'Ava Gardner	35
Petit Journal du Cinéma	44
Films sortis à Paris du 20 août au 9 septembre 1958	62

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

UN ARBRE EST UN ARBRE



par
King Vidor

L'œuvre de King Vidor laisse supposer qu'il est cinéaste avant tout, et rien que cinéaste. On associe souvent son nom à ceux de Raoul Walsh et d'Allan Dwan. Ce parallèle est justifié en un sens. Leurs formations, leurs goûts, leurs modes de travail sont, somme toute, assez semblables. Ils appartiennent tous trois à cette vieille école du cinéma qui accorde la primauté au fait. Rien que des faits : un homme marche, tue, est tué. C'est comme cela, et pas autrement. Un arbre est un arbre, une pierre est une pierre ; les films de King Vidor sont bons uniquement parce qu'ils sont. Pas de chichis ; pas de réflexions métaphysiques : on voit mal Walsh ou Dwan écrivant dans ces colonnes une « Esthétique de la mise en scène cinématographique » ou se faisant entretenir par l'un de nos collaborateurs. Ils n'auraient rien à dire, et, de toute façon, ils sont trop cinéastes pour savoir parler. Ils font. Alors que ceux qui ont appris à parler ont souvent désappris à faire.

Mais King Vidor, lui, et c'est en cela que réside son immense supériorité sur ses confrères de la même classe, appartient aussi à l'autre catégorie. C'est un impulsif et aussi un réfléchi, un primaire et aussi un tourmenté. Un artisan et un artiste. Les deux aspects se complètent heureusement. Walsh nous montre un arbre qui est un arbre. Vidor nous le montre et nous dit ensuite qu'un arbre est un arbre. Peut-être le saviez-vous déjà ? Mais vous ne l'aviez jamais dit. Vidor fait là où l'on se contente de dire, et dit là où l'on se contente de penser. Toujours en avance d'un stade : n'est-ce point là la définition du génie ?

A TREE ISATREE, publié en 1952 (1), n'a pas encore été traduit en français. King Vidor a bien voulu nous autoriser à en reproduire certains extraits. Sous la première rubrique, nous avons groupé quelques réflexions du cinéaste sur son art. La seconde partie relate l'histoire d'un de ses films, non sorti en France, American Romance.

(1) Harcourt and Brace, New York.

I

CREDO DU CINEASTE

Structure musicale.

J'étais au bout de la jetée. J'attendais ma première leçon de natation. J'avais dix ans, et cela se passait dans ma ville natale de Galveston-Texas. A peu de distance dans la mer, un plongeoir flottait sur les eaux calmes. Des garçons de tous âges nageaient vers son bord. Ils mettaient à l'épreuve leur courage en sautant et en plongeant de chacun des trois étages successifs. Les plus costauds, qui plongeaient avec grâce de l'étage supérieur, semblaient flotter avant même d'avoir atteint l'eau. Des gosses sortaient de la mer en rampant et se propulsaient aussitôt de l'étage *inférieur, les pieds d'abord, la tête la première, sur le ventre, sur le dos, de côté* — tout cela composait une manière de pizzicati qui faisaient un contraste saisissant avec la grâce de valseurs des plongeurs du dessus. Ceux qui étaient entre les deux, sur la planche haute de deux mètres, créaient une rupture de ton ou une syncope qui se mêlait aux deux autres mouvements : les uns levaient les mains pour se préparer à plonger, changeaient d'avis, préféraient se frotter le bout du nez, et finissaient sur un simple petit saut ; les autres montaient tout en haut, jetaient un coup d'œil : « Trop haut ! » et revenaient à l'étage inférieur en rampant d'une façon risible.

Je vis dans cette scène une structure musicale, rien que par les mouvements. J'appréciais son rythme, son tempo, sa beauté, son humour ; je savais quels étaient sa forme générale et son détail, son dessin principal et ses diverses actions. Je voulais la rapporter, montrer aux autres ce que j'avais pu voir ; il devait bien y avoir un moyen de saisir et de préserver ce que j'avais vu et ressenti. Je pensais souvent à ce problème. Je n'avais pas encore vu de caméra, ni n'en avais entendu parler.

L'aspect frigidaire.

David Selznick me questionnait sur l'aspect « frigidaire » à propos d'un de mes films. Par là il entendait les réflexions et discussions que tout bon film doit susciter, quand une famille rentre du cinéma prendre le repas de minuit. Pour une métaphore, elle était juste, et l'image pittoresque qu'elle évoque reste encore à ma mémoire. Je sais très bien que les prix d'entrée de la plupart de nos meilleures salles sont assez salés, mais cet argent devient un vrai capital, lorsque le film est suffisamment bon pour pouvoir fournir des dividendes qu'on ramène à la maison, aussi élevés que la réflexion sur le film et le plaisir que l'on en conserve après, en même temps que celui des biscuits, du lait et du poulet froid sortis du frigidaire.

J'ai lutté pendant de très très longs mois à lire des histoires, à travailler sur des scripts, à chercher des extérieurs, une distribution, des costumes, à répéter, à diriger, à monter, à enregistrer, à doubler, et tout çà pour me demander à moi-même, une fois le film fini et intégralement visionné : « J'ai fait ceci pour quoi ? »

L'artiste crée son monde à lui, ciel ou enfer, à son goût. C'est son affaire. Et les films qu'il fait peuvent malheureusement devenir le ciel ou l'enfer pour qui les voit. Le metteur en scène de cinéma possède un moyen d'expression très puissant et très clair, et il devrait bien s'en servir. Des Hindous, des Chinois, des Sud-Africains, des Uruguayens ont été influencés par les modes et les coutumes présentées par les films américains. Ce sont là caractéristiques purement physiques, mais *quid* du spirituel ? Je vous assure que c'est une responsabilité très sérieuse que la nôtre.



Pour le tournage de *Billy the Kid* (1930), King Vidor fit bâtir une reproduction exacte de la ville de Lincoln (Nouveau-Mexique).

Je sais que bien des sujets qui m'ont peut-être passionné dans les années vingt, alors que je n'avais pas encore atteint la maturité, me laisseraient très certainement froid aujourd'hui. Elmer Rice, l'auteur dramatique, disait un jour : « *Plus grande devient l'intelligence d'un auteur, plus petite devient son audience* » Pas du tout d'accord avec M. Rice : je crois en effet qu'aucun sujet ne passe au-dessus de la tête du spectateur, s'il est raconté avec simplicité, clarté et sincérité. Mais il y a une chose dont je suis persuadé, c'est que lorsque l'intelligence d'un artiste devient plus grande, le nombre de sujets qui l'intéressent, lui, diminue très certainement. Un sujet de film doit trouver une certaine compréhension, une certaine sympathie chez celui qui lui donnera vie, tant en son esprit qu'en ses sentiments ; il doit être capable de traduire et d'interpréter ces idées de telle façon qu'elles puissent engendrer une réaction favorable de l'esprit et des sentiments du spectateur.

Je ne nierai pas que c'est pour moi une grande satisfaction de voir des gens faire la queue pour un de mes films. Je suis sans cesse à la recherche d'un sujet qui puisse si bien combler les besoins et les aspirations du public que la seule publicité par ouï-dire devienne capable de remplir les cinémas durant des mois sans arrêt. Tout film demande pas mal de temps de préparation et de tournage ; la concentration et l'effort sont grands — peu importe le résultat. Il est tout à fait courant de consacrer de six mois à un an à un film. Le résultat doit être couronné de succès — à moins que quelqu'un ait été malhonnête en cours de route. Ce que je veux dire, c'est qu'il arrive quelquefois que le scénariste, le producteur ou le metteur en scène ne comptent plus avec les besoins du public de cinéma.

Du physique au spirituel.

Je sais que la plupart des sujets de films sont fondés sur l'attrait de l'héroïsme et sur celui des sexes. Je suis tout à fait conscient de ce que de tels sujets permettent aux membres de l'assistance de vivre ces aventures par substitution.

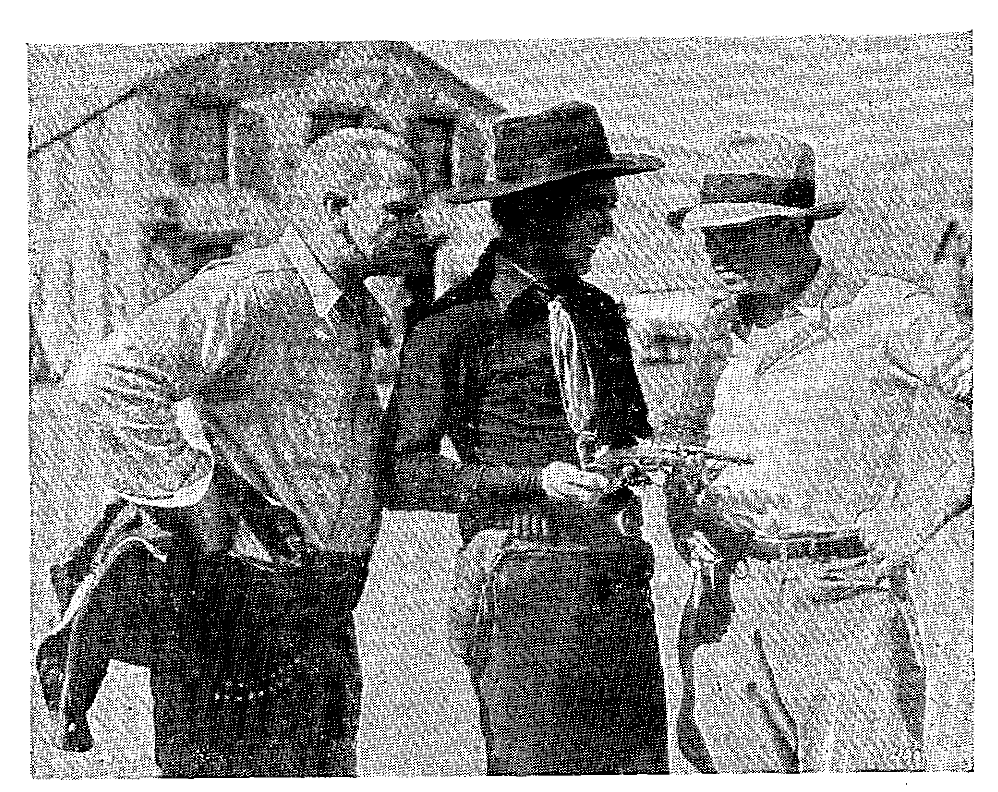
Mais existe aussi le thème de l'accomplissement humain dans le cœur de tout homme. Je crois que chacun de nous sait que son travail principal sur terre est d'apporter quelque contribution, même infime, à cet inexorable mouvement de l'accomplissement de l'homme. L'itinéraire de l'homme, comme je le conçois, ne va pas du berceau à la tombe. C'est plutôt de l'animal, du physique au spirituel. Avions, bombes atomiques, radio, radars, télévision, tout cela montre bien la tendance à vouloir triompher de notre limitation physique pour obtenir une plus grande liberté de l'esprit. L'homme, qu'il en soit conscient ou non, sait très bien au fond de lui-même, qu'il a une mission bien déterminée et sans cesse grandissante à accomplir durant son séjour terrestre. Il sait que le but de sa vie ne peut être sanctionné par un oubli final. Voilà pourquoi la Bible a toujours été à la tête de la liste des best-sellers, pourquoi l'affirmation *In God we trust* est devenue une devise nationale, frappée sur nos pièces de monnaie. Un sujet de film rassurant l'humanité que ce combat n'est pas vain, et montrant à l'individu qu'il n'est pas seul à rechercher une vie meilleure, recevra dans tout le pays un accueil chaleureux. Je crois qu'un tas de gens abandonneraient volontiers la tiédeur de leur foyer et ces programmes de télévision équivoques, qui passent pour enfantins, et iraient faire la queue pour voir un film comme celui-là.

Valeur et individualité.

Dans l'expression d'un individu réside la force du théâtre, de l'art et du cinéma ; les méthodes de production massive ont tendance à réprimer l'individuel. On peut lire, juste avant la première image d'un film : « Directed by ——— .» La partie en blanc peut contenir le nom de Cecil B. de Mille, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Henry King, Clarence Brown, Joseph Mankiewicz, George Stevens, John Ford ou William Wyler, ou des cent autres qui ont trouvé leur vocation dans ce métier si séduisant. Je crois que la plupart de ces hommes expriment à travers leur travail une individualité prononcée. C'est cette individualité, cette façon si caractéristique de voir les choses, qui imprègnent les films qu'ils dirigent. Ces hommes sentent, à un degré plus ou moins grand, qu'ils ont une mission à accomplir. Peu importe s'ils éprouvent chaque fois la profonde satisfaction de voir ce besoin personnel satisfait, puisqu'ils savent que là est leur tâche, et que cette impulsion commande leurs forces, et, souvent dirige leur façon de vivre.

Récemment, je visitais les sections cinématographiques de deux grandes universités, et je parlais aux jeunes gens qui avaient choisi la carrière de metteur en scène de films, tout comme un garçon se destine normalement à devenir docteur, avocat, musicien ou architecte. A ma grande satisfaction, j'appris que l'on demandait maintenant aux étudiants d'avoir de bonnes notions sur tous les autres arts qui vont de pair avec la mise en scène. Ce qu'on ne peut enseigner, c'est que le futur metteur en scène doit avoir quelque chose à dire.

A mon avis, le cinéma est le plus « grand » moyen d'expression jamais inventé. Les films qui ont montré la plus grande unité, une plus grande vigueur que tous les autres, et ont donné les plus grandes satisfactions au spectateur, ont été ceux où une seule main directrice a imposé sa marque sur chacune des sections des diverses branches de la réalisation. Histoire, interprétation, décors, photo, costumes, jeu devraient tous révéler un seul tempérament. Les films de quelques rares metteurs en scène contemporains portent tout au long la marque d'un tempérament singulier. Dans un film récent de Jean Cocteau, il devenait évident que même les vêtements modernes portés par les héros gardaient en eux la marque de Cocteau, à ne pas pouvoir s'y tromper. Les films du regretté Ernst Lubitsch étaient sans cesse perméables à ce remarquable mélange de philosophie fantasque et d'humour sardonique.



King Vidor (à droite) et Wallace Beery (à gauche) examinent le véritable revolver de Billy the Kid, prêté par William Hart à John Mack Brown (au centre).

Ernst et King.

Soit dit en passant, la *Lubitsch touch* se retrouvait dans la vie comme dans l'œuvre. A un moment de ma carrière où je dirigeais Miriam Hopkins (pour *Stranger's Return*, en 1933), je m'étais engoué pour le doux accent du Sud de cette princesse de Géorgie. Un soir, nous avions un rendez-vous pour dîner dont nul n'était averti. Miss Hopkins me dit qu'elle avait reçu un nouveau script d'Ernst Lubitsch qui lui demandait une réponse pour le lendemain. Elle me demanda si je voulais bien l'aider à décider si elle jouerait le rôle ou non. Elle lut le script en entier d'un seul coup, et nous étions tous deux conquis par le rôle de Miriam et l'humour aigu de l'histoire. Au moment où Miriam lisait les dernières lignes de la dernière page du texte, son regard tomba sur une notation griffonnée au bas de la feuille :

« *King,*

Tout petit changement que tu aimerais, je serais très heureux de le faire.

Ernst. »

La *Lubitsch touch* avait détruit le secret de notre petit monde.

La façon de voir est tout, que l'artiste peigne un tableau, écrive un livre ou raconte une histoire avec une caméra. La qualité de l'individualisme est allée sur le déclin, au cinéma, ces dernières années. Dans la majorité des cas, le producteur a l'habitude d'acheter une histoire, d'engager des scénaristes, et de continuer aussi

loin que possible avant de chercher un *réalisateur*. *Cette politique, quoique* s'inscrivant dans les lignes actuelles de l'économie, marque une tendance à faire apparaître tous les films composés d'après le même modèle. La similitude engendre l'ennui, et les fervents restent à la maison. Je crois que, seule, la force de l'expression individuelle pourra ramener le cinéma à sa place souveraine.

Récemment le *New Yorker* posait le problème d'une façon succinte et frappante, comme on l'a déjà fait maintes fois :

« Nous, nous croyons qu'aucun écrivain ne peut améliorer son travail avant de s'être débarrassé de cette théorie si flatteuse que le lecteur n'est qu'un faible d'esprit, car écrire, c'est un acte de foi, non un truc de grammairien. L'élévation est au centre du problème. Un pays dont les écrivains suivent jusqu'en bas la machine à calculer — pardonnez-moi l'expression — ne s'élève nullement ; et un écrivain qui s'interroge sur les facultés de son lecteur à chaque fin de ligne ne mérite pas le nom d'écrivain, à peine celui d'intrigant. Depuis pas mal de temps, le cinéma a décidé qu'on pouvait arriver à une plus grande expansion par une descente volontaire au stade le plus bas ; et il descendit fièrement jusqu'à ce qu'il ait atteint la cave. Maintenant, il avance à tâtons vers l'interrupteur, espérant découvrir la sortie. »

La grande illusion.

Dans ce monde qui est le nôtre, celui des grandes villes, des Cadillacs et des cafés-glaciers, savants très compétents et même théologiens commencent à nier le principe de la réalité de la matière. Quand cette idée commença pour la première fois à me paraître claire, je m'interrogeai : « Comment pouvons-nous entretenir de tels malentendus universels sur la réalité et l'illusion ? » Cette réflexion me laissa perplexe. Puis un jour je découvris, dans la vérité du monde cinématographique, un brillant parallèle à notre conception de l'univers.

Le monde du cinéma, avec ses salles, ses studios, ses palaces, ses piscines, ses vedettes et ses milliards est construit sur une illusion. Quand nous nous asseyons dans un cinéma et fixons attentivement l'écran, nous ne voyons rien vraiment qui bouge. Seulement quelque chose qui *semble* bouger, grâce au phénomène appelé persistance rétinienne. Ce que nous voyons n'est qu'une vision momentanée d'une photographie, elle-même sans mouvement. Lorsque cette photo sans mouvement disparaît pour faire place à une autre photo sans mouvement, l'action constituée par ce changement nous est masquée à nos yeux par la partie opaque d'un disque en révolution appelé obturateur. L'écran que nous observons alors devient noir à cet instant. *La persistance rétinienne reporte la vision de l'image sur cette fraction* de seconde d'obscurité et nous donne l'illusion du mouvement.

Je ne voudrais pas détruire le plaisir et les enseignements que le cinéma nous a apportés au long des années, mais je veux le placer dans la catégorie à laquelle il appartient et l'y laisser. Il n'est qu'une illusion plus trompeuse que les autres, et par conséquent, devrait toujours être aux mains des magiciens, des prestidigitateurs, qui lui insufflent cette vie. *Quand leurs visites sur l'écran sont terminées,* il reste immaculé après tant de violences et d'infamies, comme après les tempétueuses péripéties des intrigues criminelles et les spectacles les plus sinistres. L'illusion s'évanouit et l'écran retrouve sa blancheur une fois de plus.

Telle est la leçon qui m'a été donnée par cette comparaison apparemment déplacée entre le monde du cinéma et ce que nous appelons le monde véritable. Ces deux mondes sont comme l'huître, *douce ou amère, car nous les faisons tels. La* magie du cinéma est une évidence, le caractère illusoire du monde est d'ordre plus subtil. Mais le plateau est là ; il faut bâtir nos sujets, créer l'émotion. On nous a laissé le choix de l'histoire magique à écrire. La vie nous a désignés comme magiciens. Mais l'illusion n'a pas le droit de donner des ordres à son maître.

II

LE ROMAN DE L'AMERIQUE

Le thème de l'acier

Je l'avais dit un jour à Irving Thalberg, mes trois thèmes favoris sont la guerre, le blé, l'acier. Le premier avait déjà trouvé son développement maximum, dans *La Grande parade*. Et, en ce moment, la nation américaine supportait les angoisses de la deuxième guerre mondiale. Nombre de mes amis et collaborateurs offraient leurs concours à l'intérieur des diverses branches cinématographiques des trois principaux corps d'armée. Moi, j'espérais rejoindre les rangs de l'armée de l'Air. Mais, après avoir sérieusement considéré toutes les faces du problème, j'en vins à cette conclusion, que je pourrais bien mieux servir mon pays en faisant un film sur le « comment-va » de l'Amérique, sur ce thème de l' « arsenal of democracy » qu'évoquait le président Roosevelt.

Je décidais de conter l'histoire de l'acier du point de vue d'un immigrant plein d'ardeur, débarquant sur le Nouveau Continent peu de temps après le début du siècle. L'administration exigeait alors des nouveaux arrivants qu'ils aient au moins vingt-cinq dollars en poche. Pour le cas du Tchécoslovaque Stephan Danahos, ils feraient une exception. Ne pouvant prendre de billet de chemin de fer avec ses quatre dollars, notre héros ferait à pied plus de quinze cents kilomètres jusqu'à sa destination, le Minnesota, avant d'y commencer son étonnante carrière. Le film montrerait en bloc les divers procédés de l'extraction du fer, comment on fait l'acier, comment on fabrique les automobiles et les bombardiers à quatre moteurs. Cela s'appellerait *American Romance*.

La première partie dépeindrait tous les moments de la spectaculaire extraction du minerai de fer, à partir du puits à ciel ouvert du gigantesque Mesabi Range. La vie affective de Steve et les différents stades de l'évolution de la transformation du minerai brut en métal, qu'on affinera ensuite plusieurs fois, seraient semblables et présentés simultanément. Nous suivrions le minerai de fer et Steve lorsqu'ils arrivent par rail de Mesabi à Saint-Paul, où le minerai est chargé dans des steamers d'eau douce, pour aller, par les canaux Soo, au Lac Michigan et aux aciéries de Chicago-Sud (Illinois) et de Gary (Indiana). Là, nous montrerions tout le travail de la fabrication du fer et de l'acier : le creuset ouvert, le procédé Bessemer, et les systèmes de laminoir. Puis, lorsque le métal s'affine et prend une forme moins sommaire, plus complexe, nous accompagnerions notre personnage principal à Detroit et le suivrions à travers chaque nouveau progrès stupéfiant de la construction automobile et des montages en série. A la dernière partie de l'histoire, après Pearl-Harbour, nous ferions sortir notre héros de sa retraite californienne, et lui donnions la direction d'un grand centre de fabrication de bombardiers, comme Douglas, Lockheed ou Consolidated, le ferions inaugurer certains procédés de montage à la chaîne et sortir des bombardiers à une vitesse qui satisferait fort les plus pessimistes évaluations de nos possibilités de production.

Toutes les couleurs de l'Amérique

Le film serait en couleurs et le projet pourrait être mené à terme en un an ou deux. Il coûterait deux à trois millions de dollars. J'étais sûr que n'importe quelle firme serait fière de cette contribution à l'effort de guerre, même si elle perdait un peu d'argent dans sa réalisation. Sans avoir rien écrit, je me débrouillai pour demander aux chefs de la production de la Metro Goldwyn Mayer qu'ils me donnent leur accord pour que je fasse *Le Roman de l'Amérique*.

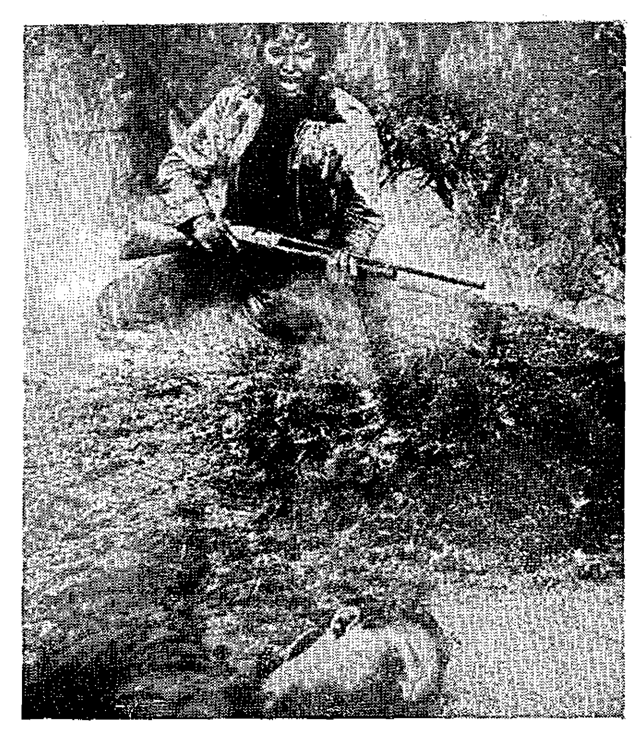


Silvia Sidney dans *Street Scene* (1931).

Quand John P. Marquand eut fini le script d'*H.M. Pulham, Esq.*, et que je vins lui dire au revoir à l'aéroport, il m'offrit un cadeau que je garderai toujours précieusement. Une trousse de peintre, avec tout l'équipement nécessaire à ma carrière picturale. Arrivé à la maison, je trouve à l'intérieur de la trousse un mot de John « *Commence par la laisser de côté et nettoie d'abord tes pinceaux.* » Je ne savais pas distinguer un couteau de palette d'une estompe, ni une terre verte d'une terre d'ombre brûlée, mais, malgré cela, je me mis au travail. Pendant longtemps, j'avais étudié la photographie, l'optique, les mouvements et le dessin, et *Le Grand passage* m'avait appris certaines choses sur le film en couleurs. Je trouvais fascinante cette expérience de la peinture à l'huile, et je rayonnais le jour où mon Essai n° 6 fut retenu par le Concours artistique de Los Angeles, parmi des milliers de concurrents, et suspendu en un endroit bien en vue de l'Exposition de la ville, qui se tenait à Griffith Park, au Greek Theater.

Tout naturellement, je me proposais de raconter l'histoire de l'Amérique en couleurs autant qu'en images et en paroles. Pour les scènes de l'extraction du fer à Mesabi, nous n'avons retenu que les couleurs du sol — des bruns, des rouges indiens, des noirs, des gris pâles, des terres vertes. On éviterait à tout prix le bleu brillant du ciel clair. On se servirait du ciel bleu à la fin du film, en même temps que des gris-bleus des avions, des jaunes citron et orangés éclatants, chers à la Californie, qui accroîtraient le pouvoir d'émotion de l'image.

Dans la première partie, le minerai semblerait être de la simple terre d'un rouge terne, ce qu'il est lorsqu'il sort de la mine. La chauffe et les procédés de raffinement n'ont pas encore été entrepris. Puis, quand nous retrouverions le métal sous forme



Jennifer Jones et Charlton Heston
dans *Ruby Gentry* (1952).

de saumons incandescents laminés, les rouges flamboyants et les orangés pourpres domineraient, montrant la naissance du métal par le baptême du feu. Des convertisseurs Bessemer, sortirait une fusée avec une éclatante gerbe d'étincelles, au moment, où le minerai premier se consume et ou le fer devient acier. A Detroit, nous suivrions l'acier, alors qu'il prend la forme d'appareils divers, pistons, cames, vilebrequins. Là les couleurs symbolisaient la froide précision du travail américain : elles pourraient être aussi nettes qu'un roulement à billes fraîchement poli. Puis, lorsque notre Amérique type prend la route de l'Ouest, vers sa retraite californienne, nous pourrions voir les couleurs du Rushmore Memorial au Sud-Dakota, les chauds adobes du Nouveau-Mexique, les déserts de l'Arizona qui semblent repeints par l'homme, et les agglomérations de béton de Hoover Dam, la masse des orangers, et l'éclat frappant du Pacifique. Il fallait vraiment que ce film établit un panorama de l'Amérique.

L'homme = le métal

Je lus les vies d'Andrew Carnegie, Steinmetz, Knudsen, Walter Chrysler, et de beaucoup qui n'étaient que de pauvres émigrants à leur arrivée dans notre pays, et qui, profitant des possibilités offertes par la démocratie, firent leur chemin jusqu'aux sommets. Je ferais épouser à Stephen, mon immigrant, une institutrice minnesotienne, qui lui donnerait des enfants une fois qu'ils seraient venus à Chicago. Ces enfants iraient dans des high-schools ou dans des collèges et joueraient au football. Puis leurs propres enfants pourraient dire : « C'est cela, je crois, qui a rendu l'Amérique

si forte, ce procédé constant de renaissance et de raffinement de son minerai premier. J'ai voulu essayer de rendre semblables l'homme et le métal.

Spencer Tracy me parut résumer en lui tout ce que signifiait le personnage de Stephen Danahos. Mais, quand ce fut le moment de choisir nos acteurs, Spence venait tout juste de commencer un autre film, et nous décidâmes de tourner avec quelqu'un d'autre. Brian Donlevy venait de finir un film de marine (*Wake Island* de John Farrow) qui obtint un grand succès ; et la Metro pensa qu'il pouvait être l'homme du rôle. Ils me demandèrent aussi de faire passer un essai à une jeune actrice australienne, Ann Richards, qui ressemblait beaucoup à Greer Garson. Les essais de Donlevy et d'Ann Richards se révélèrent d'une qualité surprenante : tous deux passèrent des tests avec les différents maquillages convenant à l'âge de leurs rôles, de la jeunesse à un âge très mûr, comme le voulait le script ; et ils nous donnèrent des compositions d'une conviction frappante.

Le film fut réalisé pendant la guerre, alors que les usines de montage des autos de tourisme ne tournaient plus. Nous dûmes apporter des caisses de matériel de construction aéronautique, depuis l'usine de montage abandonnée de Plymouth, près de Los Angeles ; et, grâce à l'aide d'une vingtaine de techniciens, nous pûmes remonter ces mécanismes complexes qui ne devaient servir qu'à une seule partie du film. Pour le montage des autos, les pièces revenaient à leur place avec une belle précision et une vitesse qui n'avait rien à envier à celle qu'atteindra l'auto en construction. Châssis, moteurs, tubes de direction, carrosseries, pare-chocs, roues, tout cela sautait à la place qu'il fallait, à la prise où les couleurs semblaient les meilleures et à l'heure H. Mais comme la production automobile était stoppée, un tel étalage des parties constituantes de l'auto n'était pas possible.

Pour résoudre ce point embarrassant, nous avions dû emprunter une douzaine de voitures neuves à Chrysler et les démonter de telle façon que nous puissions les remonter devant la caméra. Ordinairement, pare-chocs et carrosseries sont maintenus ensemble au moyen d'écrous et de boulons. Mais pas cette fois-là : ils étaient soudés ensemble, et il nous fallait les déssouder. Je vous assure que monter une auto est aujourd'hui bien plus facile que de la démonter. Mais bientôt l'usine de montage de Plymouth recommença à tourner, provisoirement et par à-coups ; et je crois bien qu'un ouvrier qui n'aurait été au courant de rien et qui serait arrivé dans la place aurait cru que la guerre était finie, jusqu'à ce que les projecteurs s'allument pour le Technicolor, que les caméras commencent à tourner, et que la chose se révèle n'être rien qu'un film de plus.

Pour le montage des bombardiers, qui devait montrer le couronnement de tout le panorama de l'Amérique industrielle, la section technique de la Métro pensa pouvoir obtenir un résultat plus spectaculaire en construisant l'avion supposé de demain, et en modèle réduit. Les ouvriers du studio qui travaillent dans le modèle réduit sont des gens tout à fait en dehors de la vie. Leur décor, avec tous ses moteurs minuscules et ses câbles mobiles servant à fabriquer un bombardier extraordinaire, devenait quelque chose d'incroyable, de quoi réjouir l'âme de tout amateur de mécanique. Néanmoins, lorsque l'on visionna la séquence pour la première fois, elle sembla tout à fait irréelle, comparativement au reste du film, et l'on décida de refaire la scène dans une bonne vieille usine réelle, en montrant en détail la construction d'une vraie forteresse volante.

La patte du lion

A la preview, à Inglewood, M. Louis B. Mayer vint me rejoindre sur le promenoir au-devant des fauteuils, et, la main sur mon épaule, me dit : « Je viens de voir le plus grand film que la Metro ait jamais produit. » Le lendemain, la nouvelle bourdonnait dans le studio que *Le Roman de l'Amérique* était la *Grande parade* de la deuxième guerre mondiale.

Nous fîmes sortir le film à Cincinnati, après un grand battage à une station de radio suivie par trois Etats. Les critiques cinématographiques de tous les journaux importants de la région étaient invités et l'on organisa un grand dîner avant la première. Le lendemain je parcourais mon hôtel pour demander aux garçons d'ascenseur, aux vendeuses de cigarettes et aux employés de bureaux quelles étaient leurs réactions. Tous étaient très enthousiastes et semblaient bien apprécier ce que je m'étais efforcé de mettre en valeur dans le film. Le seul reproche était qu'il avait un peu trop de scènes purement techniques, pour leurs esprits non initiés à ces techniques. Le spectacle durait dans les deux heures cinquante. Je compris que si ce reproche se révélait général au bout de la première semaine de projection, il vaudrait mieux coupailler quelques séquences de pure mécanique. Quoi qu'il en soit, l'ordre nous arriva des bureaux new yorkais de la Metro de faire sauter une demi-heure. A New York, j'essayai de discuter; on me fit remarquer qu'une version plus courte pourrait permettre deux séances en soirée — moment de plus grande fréquentation.

J'acceptai donc l'inévitable; je demandai si je pouvais superviser le montage indispensable : c'était d'accord. Et pourtant, quelques jours après, passant à Chicago en regagnant la maison, je m'arrêtai au siège de la Metro, et là, à la salle de projection, je vis la version coupée que visionnait le responsable de la distribution. Des sous-directeurs du studio, trop impatients, n'avaient pas pu attendre mon retour et avaient préféré monter eux-mêmes le film, se refusant ainsi à profiter de ma connaissance de mon travail et des enseignements que j'en avais tirés aux premières projections. Plutôt que la partie documentaire, ils avaient coupé les éléments humains du film. Ils m'expliquèrent par la suite que c'était le seul moyen de faire sauter une demi-heure, en évitant les fautes de raccord dans le commentaire musical.

Autrement dit, on montait le film en fonction de la piste sonore et non en fonction des centres d'intérêt de l'histoire. J'étais dans une humeur noire et je me sentis profondément découragé. J'avais atteint le plus bas stade de dépression morale depuis mon arrivée à Hollywood ; j'allai à mon bureau, emballai mes bouquins, mes papiers, mes scripts, mes photos, et quittai le studio.

Pour un certain nombre de raisons, le film ne fit pas un grand boum au Box Office comme nous l'espérions. Beaucoup d'habitants de Beverly Hills et d'Hollywood ne l'ont jamais vu, et beaucoup ignorent même qu'il fut tourné. J'ai consacré trois ans de ma vie à sa réalisation et la Metro lui consacra près de trois millions de dollars. Comme nous sommes encore tous deux dans le métier, je crois que cela ne sert à rien, aujourd'hui, de se mettre martel en tête à ce sujet. J'ai quelques jolies petites théories sur les raisons qui font que *Le Roman de l'Amérique* n'obtint pas une adhésion unanime ; mais ce n'est pas à moi de faire le procès de qui que ce soit, de moi-même comme de quiconque a eu affaire avec le film.

King VIDOR.

(Traduit de l'américain par Luc MOULLET. — By courtesy of King VIDOR and HARCOURT AND BRACE Company.)

N.D.T. — Pendant quatorze ans, la firme distributrice se refusa à faire paraître American Romance en France. Espérons, sans trop y croire, qu'aujourd'hui les distributeurs français indépendants, hommes d'affaire plus avisés que les responsables de grandes firmes dont ils ont pris le relais, songeront à l'éventualité d'un achat à bas prix d'un film maudit et pourtant fort public, et pourront ainsi le livrer à l'appréciation d'une audience européenne.



RENCONTRE AVEC INGMAR BERGMAN

par Jean Béranger

Coiffé de son légendaire béret marron, les joues noircies par une barbe de plusieurs jours, qui ira s'allongeant et s'épaississant jusqu'à la fin du tournage, Ingmar Bergman vient de commencer le tournage de son vingtième film, « Ansiktet (Le Visage) ». *Les prises de vues vont bon train : c'est à peine si j'ai le temps de placer mes questions.*

— *Vous tournez dix fois plus vite que les cinéastes français !*

— Depuis longtemps je me suis aperçu que la première prise est presque toujours la meilleure. Ensuite, les acteurs s'impatientent, ou sont fatigués : leurs gestes et leurs intonations s'en ressentent. C'est pourquoi, chaque fois que possible, je préfère m'en tenir à une ou deux prises.

— *Vous êtes-vous entièrement remis de votre maladie ?*

— Elle m'a terriblement fatigué. Toujours cet ulcère à l'estomac que je traîne depuis près de vingt ans déjà. Autrefois, il se rappelait à mon bon souvenir chaque printemps et chaque automne. Depuis deux ou trois ans, il ne m'embête plus qu'au printemps. Mais c'est toujours à date fixe : dès le début du mois d'avril. J'en profite alors pour me retirer dans une clinique. Et, pendant les instants de répit, j'achève la mise au point de mon nouveau scénario. J'ai toujours quatre ou cinq synopsis devant moi, et c'est pendant cette période que je choisis celui auquel je vais m'attaquer.

Je déteste les festivals.

— Beaucoup de vos admirateurs français ont été très déçus de n'avoir pu vous rencontrer à Cannes.

— Je regrette, moi aussi, de n'avoir pu faire connaissance avec tous ces jeunes critiques. Ils semblent porter au cinéma le même amour que je lui porte. Tout ce qui s'écrit dans votre pays au sujet de films m'intéresse infiniment. Il arrive aussi que cela me surprenne, parfois. L'optique est si différente d'un pays à l'autre que les étrangers se font sur ma personne et sur mes œuvres des idées qui n'auraient pu me venir à moi-même.

» De toute manière, vous savez combien je déteste les festivals et leur clinquant. J'ai toujours eu horreur des mondanités. La prochaine fois que j'irai en France, ce sera à titre privé. Je vous passerai un coup de fil, dès mon arrivée, et nous irons à la cinémathèque, demander à Langlois de nous projeter les nombreux films européens de ces dernières années que je n'ai pas eu la chance de voir. Nous sommes très mal desservis ici : seule la production américaine nous est présentée avec quelque régularité.

Après le réglage du dernier plan de la matinée, nous nous rendons à la cantine du studio. Nous pourrons alors discuter en tête-à-tête pendant une heure d'affilée. J'apprends à Bergman que, la saison prochaine, certains de ses anciens films vont sortir à Paris.

Mes maîtres sont suédois.

— J'avoue que cela m'ennuie. Ces « sorties » vont se faire dans le désordre le plus complet, et ce n'est peut-être pas une bonne politique à mon égard que montrer mes œuvres de début après les dernières.

» Ce n'est pas que je désavoue automatiquement tous mes anciens films. Il y en a tout simplement certains que je n'aurais plus envie de faire, ou que je traiterais, du moins, différemment.

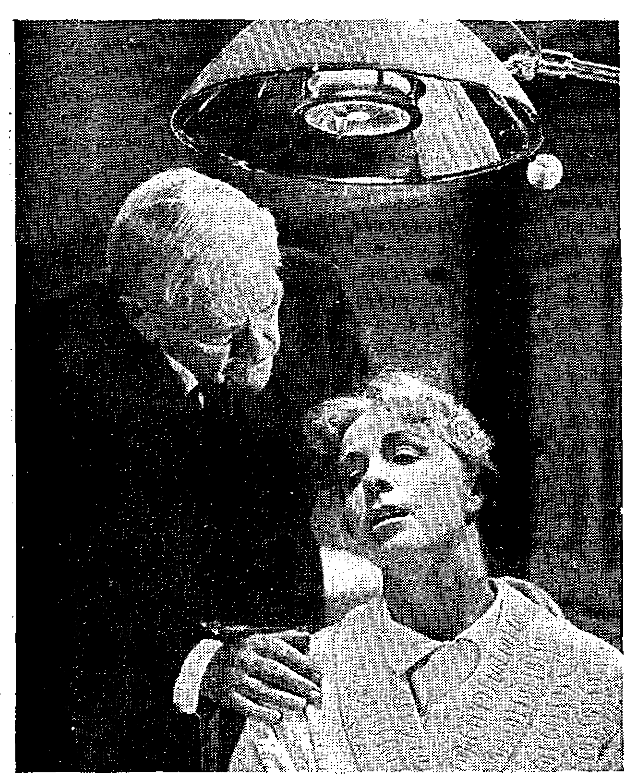
— L'hiver prochain, une salle parisienne projettera « L'Attente des femmes ».

— Celui-là, encore, je l'aime assez. Mais il n'en est pas de même des tout premiers : j'y aperçois aujourd'hui de nombreuses lacunes et certaines puérilités.

— N'ont-ils pas été influencés par l'école réaliste française d'avant guerre ?

— Surtout « Bateau pour les Indes ». Quand j'avais dix-huit ans, j'admirais beaucoup Carné et Duvivier : « Quai des Brumes », « Pépé le Moko ». Ces films avaient pour nous, Suédois, le charme de l'exotisme.

— Et Renoir ?



Victor Sjöstrom et Gunnel Broström
dans *A la fin du voyage.*

— Hélas, la plupart de ses films n'ont jamais été projetés en Scandinavie, et je n'ai, pratiquement, rien vu de lui.

— *On a cru trouver certains points de ressemblance entre vos* « Sourires d'une nuit d'été » *et sa* « Règle du jeu ».

— Je n'ai jamais vu « La Règle du jeu ». Je le regrette vivement. J'espère que, grâce à Langlois, je pourrai combler toutes les déficiences de ma culture cinématographique, lorsque je viendrai à Paris.

— *Croyez-vous avoir été influencé par le néo-réalisme italien ?*

— Assez peu, si ce n'est peut-être au moment de « Ville portuaire ». Nous avons vu ici très peu de films italiens : je me souviens surtout « d'Umberto D ».

— *Vous m'aviez confié l'an dernier que, de tous vos films, c'était* « Sommarlek » *que vous préfériez. Cette opinion a fort surpris certains de mes compatriotes qui placent au-dessus des œuvres telles que* « La Nuit des forains » *ou* « Le Septième Sceau ».

— Je préfère « Sommarlek » pour des raisons d'ordre intime. J'ai fait « Le Septième Sceau » avec mon cerveau. « Sommarlek » avec mon cœur. A cette histoire demeurera à jamais attachée toute une partie de ma jeunesse : c'était



Naïma Wifstrand et Birgitta Peterson
dans *Le Visage.*

à l'origine une petite nouvelle, écrite à dix-sept ans. Le scénario de « Tourments », lui aussi, me reste cher, pour des motifs tout voisins.

— *On a parlé, à propos du* « Septième Sceau » *de l'influence d'*« Orphée » *et des* « Trois Lumières ».

— Je tiens « Orphée » pour l'un des plus beaux films français, ceux du moins que j'ai pu voir. J'ai moins goûté « La Belle et la Bête » qui m'a paru trop « fabriqué ». Et parler d'influence allemande, c'est commettre une inexactitude. Les maîtres suédois du muet — imités en leur temps par les Allemands — eux seuls, m'ont inspiré, en tout premier lieu Sjöstrom que je considère comme l'un des plus grands cinéastes de tous les temps.

L'hypnotiseur et le médecin.

— *A quel courant d'inspiration rattachez-vous ce* « Visage » *que vous tournez en ce moment ?*

— Si vous voulez, au cycle du « Septième Sceau ». L'intrigue se déroule au milieu du XIXe siècle. Un disciple de Mesmer (Max von Sydow) s'introduit dans



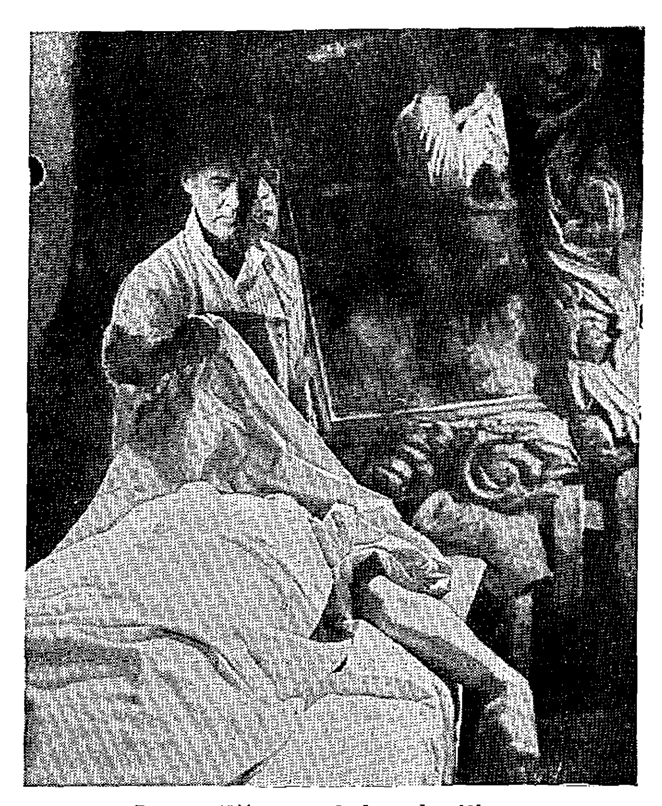
Max von Sydow et Ingrid Thulin dans *Le Visage.*

une paisible famille bourgeoise et se met à y exercer ses dons de magnétiseur. Avec lui, un médecin à l'esprit foncièrement sceptique (Gunnar Björnstrand) forme antithèse.

— *Nous retrouvons la même opposition que dans* « Le Septième Sceau », *et incarnée par les mêmes interprètes.*

— Je m'efforce, en effet, d'aborder un problème parallèle. Quant à Naïma Wifstrand, qui fut la charmante vieille châtelaine de « Sourires », elle campe une manière de sorcière. Cette étonnante actrice a maintenant soixante-dix ans. Elle a débuté dans l'opérette, voilà plus d'un demi-siècle, et elle fait encore preuve d'une vitalité et d'un talent qui pourraient servir d'exemple à beaucoup de jeunes actrices. Le reste de la distribution comprend Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Lars Ekborg (le jeune premier de « Monika »), Ake Fridell, Bengt Ekerot (qui jouait la Mort dans le « Septième Sceau ») et Birgitta Petersson (qui avait débuté, avec Arne Mattsson, sous les traits de Salka Valka petite fille). Comme dans presque tous mes films, Gunnar Fischer reste mon chef-opérateur (il est, par ailleurs, un remarquable illustrateur de livres pour enfants). La partition musicale est d'Erik Nordgren.

— *Il n'y avait pas de musique dans* « Au seuil de la vie ».



Gunnar Bjôrnstrand dans *Le Visage.*

— Parce que je désirais que le style de ce film soit dépouillé à l'extrême. « Le Visage » sera, au contraire, touffu et envoûtant, comme le « Septième Sceau », où la partition de Nordgren avait parfois des odeurs de soufre.

— Le sujet de « Au seuil de la vie » *vous a-t-il été imposé ?*

— Pas le moins du monde. J'aimais beaucoup la nouvelle d'Ulla Isaksson dont il est tiré. Son thème s'apparente à ce que j'avais esquissé brièvement dans certains passages de « La Soif » ou de « L'Attente des femmes », sur le cérémonial de l'accouchement. Il y avait d'ailleurs deux ou trois ans que nous projetions de faire ce film, Ulla et moi.

— Votre père est, je crois, chapelain de la cour de Suède. Peut-on vous demander ce qu'il pense de votre œuvre ?

— Mon père m'a toujours laissé entièrement libre de penser comme je l'entendais. C'est un homme profondément pieux. Mais il estime que je dois moi-même trouver ma voie, et il n'a jamais voulu faire peser la moindre contrainte sur mes jugements, il a manifesté une certaine indifférence envers la plupart de mes anciens films. Mais il a beaucoup aimé « Le Septième Sceau ». Il sait que je ne dis jamais ce que je ne pense pas sincèrement. Notez bien que je crois en Dieu, non pas en l'Eglise, protestante ou autre. Je crois en une idée supérieure

qu'on appelle Dieu. Je le veux et il le faut. Je crois que c'est absolument nécessaire. Le matérialisme intégral ne pourrait conduire l'humanité qu'à une impasse sans chaleur.

Vingt-trois pièces de théâtre.

— Votre activité théâtrale est, je crois, très importante.

— Elle dure environ sept mois sur douze, Chaque hiver, je monte plusieurs pièces pour le théâtre municipal de Malmö, et pour celui de Göteborg.

— Après votre filmographie, j'aimerais pouvoir dresser la liste de toutes les pièces que vous avez montées.

— Il y en a beaucoup trop. Et je n'arriverais sans doute plus, moi-même, à dresser cette liste, sans oublis, ni sans erreurs de chronologie. Voyez-vous, il y a maintenant plus de vingt ans que je monte des pièces. J'avais déjà commencé, lorsque j'étais étudiant. Bien entendu, j'ai surtout exploré Strindberg. En ce qui concerne le répertoire français, je porte une admiration très vive à Molière. Surtout à « Don Juan ».

» J'ai aussi une grande passion pour Racine. Mais aucune traduction de ses pièces en suédois n'est vraiment satisfaisante. Notre langue demeure rétive aux alexandrins. En revanche, nous possédons d'excellentes traductions de Shakespeare. De lui, j'ai monté « Le Songe d'une nuit d'été », « Le Marchand de Venise » et « Macbeth », à trois reprises, et dans des mises en scène entièrement différentes les unes des autres. De tout le théâtre de cet auteur, c'est sans doute « Macbeth » que je préfère.

— Préférez-vous le théâtre ou le cinéma ?

— C'est très difficile à dire. Ce sont des formes d'expression à la fois très différentes et très proches l'une de l'autre. En un sens, cependant, je crois que je préfère le théâtre : on y domine mieux les impondérables de la mécanique.

— Vous m'aviez dit, dans une conversation antérieure, que vous aviez tiré le scénario du « Septième Sceau »*, d'une pièce écrite quelques années plus tôt.*

— C'est exact. Elle s'intitulait « Une fresque » (Trämalning). Elle était très courte, très ramassée.

— Combien avez-vous écrit de pièces ?

— Vingt-trois ou vingt-quatre, dont la première à l'âge de dix-sept ans. Mais je n'ai fait représenter ou publier que six d'entre elles, notamment « Ce jour se termine bien vite » (Dagen slutar tidigt), « Je suis effrayé » (Mig tin skräk) et « Rachel et le portier du cinéma » (Rachel och biografvaktmästaren). Quant au reste, je préfère le conserver dans mes tiroirs.

— Pour en tirer des scénarios de films ?

— C'est peu probable. Je ne crois pas qu'elles soient très bonnes... et puis mes préoccupations se sont modifiées.

Fidélité à la Suède.

— On prétend qu'à la suite de vos succès à Cannes et à Berlin, vous avez reçu des propositions pour aller tourner hors de Suède.

— J'en ai reçu d'un peu partout. De France, d'Allemagne, d'Amérique et



Bibi Andersson dans *Le Visage.*

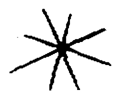
même de Russie. Les Allemands voulaient m'engager pour réaliser « Maison de poupée », d'après la pièce d'Ibsen. Les Américains m'ont proposé de me rendre à Hollywood pour y adapter « Premier amour » de Tourgueniev. Mais je ne veux pas tourner ailleurs qu'en Suède. Voyez ce qui est advenu de Sjöstrom et de Stiller, lorsqu'ils se sont expatriés. Un artiste ne peut s'exprimer pleinement, et par là-même arriver à toucher le public des autres pays, qu'en demeurant attaché à toutes les particularités de son sol natal. Et puis, ici, mes producteurs me laissent les mains entièrement libres. Il n'en a pas toujours été ainsi. J'ai dû lutter pendant très longtemps pour parvenir à cette place privilégiée. J'ai même, parfois, tourné des œuvres de commande, par exemple « Cela ne se produirait pas ici ». J'espère bien que ce film ne sera jamais projeté en France. Il est bâclé et creux. J'ai fait aussi des films publicitaires. L'argent n'est pas pour moi la chose la plus importante. Mais, comme tout le monde, il faut bien que je puisse payer mes impôts. Et, somme toute, il est probablement plus honnête de tourner des bandes publicitaires que des longs métrages de fiction qui ne vous inspirent pas.

» A présent, je suis vraiment considéré comme un « oiseau rare ». C'est déplaisant par certains côtés, mais ça ne l'est pas en ce qui concerne la liberté de l'inspiration. Je peux faire tout ce que je veux, tout ce que j'ai envie de faire. Gunnar Fischer et moi nous comprenons à demi mot ; je travaille toujours avec le même matériel ; je connais par cœur tous les dédales de nos studios et de nos laboratoires. J'utilise également la plupart de mes acteurs du théâtre municipal de Malmö. Pourquoi irais-je me prostituer ailleurs ? Ici, j'ai vraiment tous les instruments de travail que je souhaite. L'air que je respire est celui qui m'a permis de croître et de me former. Pourquoi lui deviendrais-je infidèle ?

Le cinéma suédois a enfin réussi à retrouver ses secrets, perdus depuis un long moment. Nous ne pouvons plus nous permettre de les laisser échapper une seconde fois. Si les producteurs des autres pays désirent travailler avec moi, qu'ils viennent le faire ici-même, et qu'ils trouvent un terrain d'entente avec mes propres producteurs. Je sens que j'ai encore beaucoup de chose à dire, sur l'univers et sur l'espèce humaine. Mais je sens aussi que je ne pourrai vraiment bien les dire qu'en parlant de la Suède et des Suédois.

Rasunda, août 1958.

(Propos recueillis par Jean BERANGER.)



CITIZEN SACHA



par François Mars

« *Quant à moi, je voudrais mourir avec lenteur extrême et accablé aussi d'infirmités nombreuses.* » Le 23 juillet 1957, ce souhait ultime trouvait son accomplissement.

Sacha Guitry laissait, inachevé, sur sa table de travail *La Vie à deux,* son dernier manuscrit. Derrière lui, trente-six films tournés de 1915 à la veille de son départ. La carrière cinématographique de Sacha Guitry n'a connu ni étape ni évolution. Œuvres de cinéma pur et simple, fresques à grand spectacle, comédies filmées se succèdent au fil des années selon l'inspiration et les circonstances, sans qu'il se manifeste aucun engouement passager pour tel genre ou pour tel autre. *Le Nouveau Testament* et *Mon Père avait raison* encadrent *Le Roman d'un tricheur.* L'année 1938 est celle de *Désiré,* de *Remontons les Champs-Elysées* et de *Ils étaient neuf célibataires,* trois films qui n'ont d'autre dénominateur commun que la fantaisie et l'intelligence.

Jusqu'à la libération, Sacha Guitry ne semble avoir eu à nous offrir ni tourment cérébral, ni cri du cœur. En revanche, il ne cesse de se référer à son public.

Impossible d'ouvrir un livre de confidences de Guitry, de feuilleter l'une de ces œuvres où il met en scène comédiens ou auteurs dramatiques, sans y trouver quelques notes du chant fervent offert à l'auditoire anonyme auquel il s'est voué et dévoué. « *Public, je te dois tout* » furent ses dernières paroles. Et « le Comédien » s'exclame : « *Ce soir, j'ai un rendez-vous d'amour avec 1.200 personnes* ». Mais 1.200 personnes c'est peu pour l'homme qui avouait à son ami Willemetz : « *Je voudrais être seul, tout seul à faire des pièces que tout le monde écouterait tout le temps* ».

Tout le monde, tout le temps... Ce vœu ingénu et superbe, le cinéma seul pouvait l'exaucer. Faire un film, pour Sacha, c'était partir en tournée à la puissance mille. Il ne s'agissait pas de faire bénéficier son œuvre d'un nombre élevé de spectateurs mais, *distinguo,* de dédier ses créations à un public plus étendu.

Ce n'est pas un calcul mais une offrande. Il ne s'agit pas de flatter les bas instincts d'une masse délibérément considérée comme inculte, mais d'apporter sur un plateau son cœur et son esprit à un auditoire complice et ami. Cette profession de foi, que nous exigeons des meilleurs cinéastes, Sacha, à sa manière, nous l'offre à chacun de ses films. Il ne s'agit pas de l'exposition d'un conflit intérieur, mais d'une sorte d'holocauste au spectateur-dieu. Le *Rosebud* du Citizen Guitry se nomme *le public.*

*
* *

Effectivement, il y a du Citizen Kane chez Sacha Guitry, et particulièrement cette curieuse forme de caractère qu'il faut bien nommer l'altruisme égocentrique. Sacha Guitry est, avant tout, *noblement* l'esclave de ses admirateurs. De 1915 à 1944, il nous a en toute bonne foi, croyant ses enthousiasmes obligatoirement partagés, déserté pour ceux-ci, les seuls *sujets* qui, peut-être, lui tiennent à cœur.

Sacha, enfant, vit évoluer autour de lui les plus étincelants représentants du faire théâtral. Et il restera, sa vie durant, un homme de théâtre. Le cinéma sera pour lui un mode d'expression, non une fin. Ce langage, d'ailleurs, il ne le méconnaît point. Chacun sait qu'avec *Ceux de chez nous* (1915) il inventa le parlant, ou, pour mieux dire, le doublage. Mais on sait moins qu'à l'occasion de ce film, et pour y faire figurer un plaidoyer d'Henri Robert, il n'hésita pas à tout truquer, transformant un jardin de villa en cour d'assises, une table bancale en prétoire, cependant que le grand avocat, faute de dossier, compulsait pathétiquement le livre de comptes de sa cuisinière. En somme, Sacha prolongeait les magistrales actualités truquées de Méliès.

Plus tard, Sacha va s'inquiéter des progrès du cinéma, dangereux concurrent des feux de la rampe. Lors d'une revue, il place dans la bouche de son porte-parole en réponse à un personnage qui incarne le cinéma parlant : « *Plus tu te perfectionneras, plus ce sera bon pour nous ; ton rêve, c'est que le spectateur dise : on se croirait au théâtre* ». Et lors du générique d'un de ses films que les critiques ont classé parmi les meilleurs, *La Poison*, Sacha Guitry s'écriait : « *On ne m'empêchera pas d'appeler cela du théâtre !* » Pourtant il cite, parmi ses films préférés, *Le Voleur de bicyclette*, *Le Corbeau* et, des *Anges du péché,* il dit « *c'est mieux encore que le cinéma* ». Non, dans l'œuvre filmée de Sacha Guitry, il n'y a pas méconnaissance, mais seulement choix et des plus rigoureux.

Jean Cocteau n'a-t-il pas assez répété que pour lui, le roman, le dessin, le théâtre, les films, la peinture n'étaient que le véhicule de la poésie ? Idem pour Sacha : le cinéma est une écriture, évidemment, mais l'écriture de l'écriture, le langage du langage. Une *pièce, filmée, cesse d'être une pièce pour devenir un film. La preuve ?* Le film *Faisons un rêve,* interprété par Sacha Guitry, Jacqueline Delubac et Raimu est meilleur, plus agréable à voir, plus réussi, et tout ce que vous voudrez encore, que la pièce *Faisons un rêve,* montée aux Variétés et interprétée par Robert Lamoureux, Danielle Darrieux et Louis de Funès, tous trois pourtant magnifiques comédiens.

Alors ? Le théâtre filmé indigne est celui qui demeure théâtral malgré son enregistrement sur la pellicule ; le théâtre filmé, c'est *Les Dix Commandements, Le Pont sur la Rivière Kwaï, Le Bal des Maudits* ou *Barrage contre le Pacifique,* c'est-à-dire le cinéma qui sollicite l'admiration par la ressemblance des choses théâtrales : effets dramatiques soulignés, psychologie scénique, mise en valeur systématique de l'accessoire, du décor et des apparences, simplification abusive des caractères, etc.

Les films de Sacha Guitry ne sont pas du théâtre filmé, pour l'excellente raison que les pièces dont ils sont tirés étaient la contradiction du théâtre de son temps ; jamais avant Sacha on ne parla d'amour sur la scène comme dans la vie, avec cette intimité, ce refus déclamatoire, ce naturel dans l'expression et cette stylisation dans le saugrenu. Sacha écrivait comme il parlait et il parlait en alexandrins. Comme tous les grands illusionnistes du vingtième siècle, Cocteau, Malraux, Queneau, Giraudoux, son astuce consistait à donner l'ivresse dans le flacon le plus inattendu : parler concrètement de choses abstraites et, inversement, présenter simplement des situations compliquées, élever la voix pour murmurer, susurrer le pathétique, rire des maux d'amour et en tirer jeux de mots, grâce à l'emploi intensif du « je » et du « moi ».

*
* *



Michel Simon et Germaine Reuver dans *La Poison.*

Ne nous illusionnons pas. Sacha, prudent, confie à d'autres (au maître français du travelling, au roi hollywoodien des batailles) le soin de régler des extérieurs aussi indispensables que superflus. Mais l'intérêt des *Perles de la couronne* réside surtout dans les scènes XXe siècle qui opposent un auteur à une épouse et à des enquêteurs concurrents. Mais *Le Fabuleux Destin de Désirée Clary* se déroule quasiment entre quatre murs. Mais *Le Diable boîteux* vient tout droit de la scène. Seul, *Remontons les Champs-Elysées,* avec sa caméra enivrée par les tourbillons de la valse ravissante et naissante, échappe à la classification.

Quant aux scénarios dits originaux, parlons-en ! Qu'un directeur de théâtre puisse disposer de dix décors, pas un de plus ni un de moins, et le rideau peut se lever sur *Les Neuf Célibataires. Donne-moi tes yeux* fut film et non pièce conséquemment à la seule inexpérience de Geneviève de Séréville. *Je l'ai été trois fois* ressuscite trois comédies des années trente. *La Vie à deux,* œuvre posthume soi-disant conçue directement pour le cinéma, emprunte ses deux tiers au *Blanc et le Noir,* à *Françoise,* à *L'Illusionniste,* à *Désiré.* Et *Le Roman d'un tricheur,* l'intouchable, le film-film de Sacha, n'est rien d'autre que la transposition intelligemment servile d'un livre de l'auteur, paru l'année d'avant et repris mot pour mot.

*
* *

Notons que la notion péjorative de « théâtre filmé » a été inventée non par des cinéastes, mais par des critiques, par des hommes qui n'ont jamais approché une caméra et qui sont complexés par l'illusoire technicité d'un appareillage dont la pratique n'est rien moins que mystérieuse. Oui, je n'ai pas peur de le dire, la technicité du cinéma est le bluff du siècle, une galéjade assez désolante si l'on pense que, dégagés de l'emprise de ce mythe, Audiberti, Giono, Céline, Queneau, Giraudoux, Bernanos auraient tourné les meilleurs films français du parlant.

Roberto Rossellini, le cinéaste des rues, lorsqu'on lui demanda son avis sur l'adaptation des « Sorcières de Salem » pour l'écran, répondit : « *Il n'y a pas d'adaptation à*

faire ; si la pièce est bonne il n'y a qu'à la filmer à l'état brut en cinq ou six jours, en conservant le texte, la mise en scène et les acteurs ; si la pièce est mauvaise, vous étiez des salauds de l'avoir montée et de toutes manières toute petite trouvaille nouvelle pour le cinéma sera de la saloperie. »

Pour les ahuris, colleurs d'étiquettes, la différence entre le théâtre et le cinéma réside dans la matière cartonnée du poulet scénique que l'acteur feint de manger par rapport à son confrère du cinématographe qui bouffe, lui, *réellement* un poulet cuit à point. Cette idée primaire du cinématographe-narcotique est assez répugnante, ne serait-ce que par le mépris du public qu'elle implique ; il faut avouer qu'elle est entretenue par de médiocres cinéastes archi-maniaques qui prolongent la démence vaniteuse jusqu'à recommencer un plan dans lequel on voit un morceau du rail de travelling, comme si le spectateur ne *savait pas qu'il est au cinéma*, comme s'il dormait et qu'il faille surtout ne pas le réveiller. Effectivement, les scénarios sont généralement tellement médiocres que des incidents de prises de vues risqueraient d'entraîner le spectateur à analyser le sujet, donc à quitter la salle avant la fin du film !

*
* *

Le moment est venu de chanter les louanges de Sacha, technicien du film. C'était, il faut bien le dire et c'est tant mieux pour le cinéma, un homme sans complexe. Il n'était pas de ceux qui, en salle de vision, s'émerveillent de voir quelque chose sur l'écran ; il savait qu'il n'entre aucun miracle là-dedans et que la pellicule impressionnée ne doit pas impressionner les imprimeurs. Sacha était un bon petit bricoleur qui tourna avec franchise les boutons de sa T.S.F., puis de sa T.V. et qui aimait user d'un magnétophone pour s'amuser.

Un postulat de scénario, une situation compliquée, il savait vous imposer cela et vous le rendre clair en trois mots ; au tournage, il savait tout de suite où mettre la caméra ; pas besoin de se gratter la tête pendant des heures comme René Clair ou Jacques



Sophie Desmarets et Philippe Nicaud dans *Les Trois font la paire.*



Robert Lamoureux et Danielle Darrieux dans *La Vie à deux.*

Becker. Au montage, il était le roi. Une extraordinaire photographie, publiée par PARIS-MATCH, nous le montre vers la fin, au lit, dans sa chambre, avec une moritone à côté de son lit d'où il effectua le montage des *Trois font la paire* au fur et à mesure, donnant tous les soirs ses ordres à Clément Duhour qui dirigeait le tournage, tout comme Vigo dirigea d'une civière la scène des polochons de *Zéro de conduite.* Hagard, barbu, amaigri comme le loup que la faim chasse hors du bois, Sacha dort, dîne et s'installe devant sa moritone, dès que la faim de mise en scène le chasse hors du lit. Avec jubilation il actionne le levier, regarde défiler la pellicule dans tous les sens et coupaille allègrement la mise en scène de Duhour, moins souple, hélas ! que celle, virevoltante, de Sacha lui-même pour *Assassins et voleurs.*

Sacha savait comme personne manier l'ellipse, supprimer les séquences intermédiaires, explicatives ; avec lui on entrait de plain-pied dans le film et toujours il sut placer sa caméra au bon endroit.

Il n'est venu à personne l'idée d'accuser Jacques Tati de s'adonner au théâtre filmé et pourtant, entre la mise en scène de *Mon Oncle* et celle *d'Assassins et Voleurs,* il y a tout l'écart qui sépare Louis Lumière de Louis Feuillade.

Enfin *La Vie à deux,* dont le scénario n'était pas achevé quand Sacha rejoignit son père, est assez exemplaire de l'art et de la légèreté de Sacha, face à la balourdise d'autrui. *La Vie à deux* est assez péniblement mis en scène par Duhour, avec des cadrages effarants, un emploi du pancinor désastreux, une gaucherie de tous les plans. Le jeu des acteurs — si l'on excepte Edwige Feuillère — est absolument remarquable, bien que non contrôlée, tout simplement parce qu'il était impossible de mal jouer du Sacha Guitry.

Ce film est composé de quatre sketches anciens, éblouissants, la meilleure scène de quatre des meilleures pièces de Guitry ; les liaisons sont d'un labeur insensé et Marcel Achard qui a tous les culots n'a pas eu celui de les signer. On s'aperçoit que quatre ou cinq séquences admirables de concision, de mouvement, sont épouvantablement mal reliées par de braves ahuris qui se sont cassé la tête sur des problèmes que Sacha, fût-il resté des nôtres une semaine de plus, s'apprêtait à résoudre en se jouant.

Sacha était un artiste complet et très doué, et comme l'a justement démontré François Truffaut dans un article nécrologique publié dans ARTS-SPECTACLES, un cinéaste réaliste : « *Il fit toujours du Sacha Guitry, c'est-à-dire qu'à la faveur d'une trouvaille généralement cocasse, il brodait sur des thèmes qui lui étaient personnels : les bienfaits de l'inconstance amoureuse, l'utilité sociale des asociaux : voleurs, assassins, rombières et gigolos, illustrant toujours le paradoxe de la vie, et c'est bien parce que la vie est terriblement paradoxale que Sacha fut un cinéaste terriblement réaliste.* »

*
**

Guitry était beaucoup trop intelligent pour ne pas admettre que ses comédies s'apparentent davantage au boulevard qu'au naturalisme cher à Antoine. Toujours, il s'employa à restituer intact le climat de ses « premières ».

Supposons qu'il donne au théâtre de la Madeleine une comédie à un seul décor, sensée se dérouler à Nice ou à Bordeaux. Il juge avec raison que le spectateur anonyme d'un coin perdu du Massif-Central s'intéressera bien moins lors de la projection du film tiré de cette pièce à de vagues échappées sur Nice ou Bordeaux, qu'à l'atmosphère propre du théâtre de la Madeleine. D'où ce refus d'extérieurs abusifs et de gags surajoutés, qui, sous prétexte d'adapter l'œuvre conçue pour le théâtre, en fait, la diluent, l'affadissent et souvent même la défigurent.

L'œuvre cinématographique de Sacha Guitry, c'est « du théâtre comme si on y était ». Cela ne vaut-il pas mieux qu'un bande hybride qui balance, indécise, entre les feux de la rampe et les sunlights ?

Cette accommodation d'apparence simpliste ne va pas sans beaucoup d'habileté discrète, donc cachée. Interminable serait la liste des astuces de force que Guitry emploie. Citons seulement, du seul point de vue « fond », un exemple à double tranchant.

Faisons un rêve et *Désiré* paraissent de prime abord avoir été transcrits textuellement de la scène à l'écran (et effectivement, il est impossible de tourner le monologue de *Faisons un rêve* en lui conservant toute sa valeur autrement que l'a fait Sacha, d'une traite, en vingt et une minutes). Mais regardons-y à deux fois. Pour *Faisons un rêve* film, il supprime délibérément les six dernières répliques : elles faisaient basculer la comédie en drame mélancolique. Il sait que le public du théâtre apprécie les retournements de baisser de rideau, tandis que le spectateur de cinéma, déjà debout et manteau sur le bras aux dernières images, se trouve désorienté devant une volte-face *in extremis*. Dans *Désiré*, par contre, il a donné au dernier plan de son film la conclusion narquoise qui s'imposait et que, techniquement, lui refusait la scène (1).

Les exemples abondent. Soyons sûrs que, dans *Debureau*, lorsqu'il plaque, en pleine action, les sous-titres Acte I, Acte II, Acte III; il agit en connaissance de cause, donnant tout son relief à une dissertation adorablement versifiée, et négligeant comme il se doit la grande fresque du boulevard du Crime où un autre que lui fera se mouvoir le grand mime, enfant du Paradis.

*
**

44... la Libération... « *J'en ai été le premier prévenu* ». Et voici que les valeurs frivoles auxquelles s'attachait Sacha Guitry s'effondrent, laissant place à la rancœur, l'amertume, voire la méchanceté. Alors, paradoxalement, nous allons assister à un imprévisible renouveau. L'homme qui construisait ses pièces comme on improvise une conversation, enfin, a quelque chose à nous dire. L'épicurien, par la force des choses, se transforme en moraliste satirique. Et avec quelle violence ! Ajoutons à cela, bientôt, l'impossibilité physique de se produire sur scène, et l'on comprendra que Sacha Guitry cesse de considérer la caméra comme un moyen, pour y voir désormais un but. Les trois dernières fresques de commande (*Si Versailles..., Napoléon, Si Paris...*) n'ont été réalisées,

---

(1) On sait que **Désiré** est l'histoire d'un valet de chambre que la fatalité pousse à tomber amoureux, exclusivement, de ses patronnes. La pièce s'achève sur une réplique désabusée de Désiré, abandonnant après un nouvel esclandre, son dernier emploi. Mais l'ultime plan du film ajoutait à la cocasserie de la situation. Nous y déchiffrions une petite annonce : « **Valet de chambre cherche engagement chez monsieur seul** ».

n'en doutons pas, que pour la subtile revanche des applaudissements présidentiels adressés au gala de l'Opéra à l'ex-prisonnier de Drancy. Mais pour la première fois de sa vie, Sacha va écrire pour l'écran, et non plus des divertissements mais des scénarii. C'est l'admirable donnée de *La Poison* (l'idée la plus originale peut-être de l'après-guerre). C'est la cruauté cynique de *La Vie d'un honnête homme* (où Lana Marconi trouvait son meilleur rôle puisqu'elle cessait enfin d'être une figurante). C'est le feu d'artifice de trouvailles d'*Assassins et voleurs* où, à un demi-siècle de distance, se retrouve la virtuosité irrespectueuse de l'auteur du *Kwtz*. C'est *Les Trois font la paire* qui nous offrira la dernière image que nous possédons de lui, proclamant : « *Evidemment, je ne suis pas pour l'assassinat, mais enfin, il faut bien que tout le monde vive* ». Et c'est cette *Vie à deux* qu'il continuait à rédiger aux limites de son agonie.

⁂

Homme de théâtre d'abord, certes, mais homme de cinéma à l'intelligence subtile, au goût certain, au talent efficace, « Sacha Guitry-vingt-quatre images-seconde » face au « Sacha Guitry-trois coups frappés-rideau levé » n'a pas démérité.

François MARS.



Sacha Guitry et Lana Marconi dans *Palsambleu.*

PORTRAIT D'AVA GARDNER



par Claude Gauteur

« O toi dont les paroles sont impuissantes à dire la beauté,
Je trouverai un art nouveau pour t'immortaliser. »

Heinrich von Kleist.

Si Malraux, dans son « Esquisse d'une psychologie du cinéma », fit le départ entre la grande actrice (« *femme capable d'incarner un grand nombre de rôles dissemblables* ») et la star (« *femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents* »), après avoir affirmé qu' « *une star n'est en aucune façon une actrice qui fait du cinéma, mais une personne capable d'un minimum de talent dramatique, dont le visage exprime, symbolise, incarne un mythe collectif* », c'est qu'il ne connaissait pas, et pour cause, Ava Gardner, grande actrice *et* star.

Qu'on le veuille ou non, en effet, Ava Gardner, actrice prenant conscience, de rôle en rôle, du personnage d'essence quasi-divine qu'elle est et l'assumant, est la plus fascinante de toutes les stars de l'Histoire du Cinéma. Se disant au lieu de se borner à dire, filmant sa vie et vivant ses films, elle est la seule actrice que l'on puisse, sans ridicule, hisser sur le pavois où trônent, impériaux, impérieux, inaccessibles, les trois plus grands acteurs de l'écran, je veux dire Charles Spencer Chaplin, Erich von Stroheim et Orson Welles.

★

Si Ava Gardner n'est pas, au sens strict du terme, un auteur, elle n'en est pas moins infiniment plus qu'une simple actrice. Qu'il la faille situer largement au-delà de celle-ci et légèrement en deçà de celui-là, tout le monde, des surréalistes aux sociologues, en convient. Beauty ayant accédé à la dignité de mythe, actrice ayant accédé à celle de personnage, la place est exceptionnelle qu'elle occupe dans le mouvement dialectique qui unit et sépare l'actrice et le personnage.

Deux comparaisons éclaireront notre propos. Si le personnage (Brigitte Bardot, James Dean) plie le rôle à lui, l'acteur (Patricia Neal, Broderick Crawford) se plie au rôle. Le premier, qui se sert du rôle, n'est jamais que lui-même (sans pour autant que le film soit nécessairement une autobiographie) ; le second, qui sert le rôle, n'est jamais qu'un autre, plus exactement — et la réserve est d'importance qu'il n'y a pas lieu de développer ici — est censé n'être jamais qu'un autre. Ce personnage est toujours et forcément vrai (il est lui-même), l'acteur étant souvent et forcément faux (il est un autre et lui-même tout ensemble). Chez ce personnage *à l'état brut,* toujours la fiction dépasse la réalité. En d'autres termes, Brigitte Bardot n'aide pas, orpheline, les assassins à fuir ; les aventures de Juliette et d'Ursula ne sont pas vraiment les siennes. James Dean ne sortait pas pour un oui ou pour un non son couteau, ni ne menait la vie de Jim et de Jett. L'un et l'autre pourtant n'en offrent pas moins des ressemblances, non pas tant physiques que morales, avec les héros qu'ils incarnent. Chez Chaplin au contraire, dont l'œuvre, plus que toute autre, présente l'aspect d'un *itinéraire,* c'est la réalité qui, le plus souvent (à tout le moins depuis plusieurs années), dépasse la fiction. Plus le temps passe, et les reprises des *Lumières de la ville,* des *Temps modernes,* de *La Ruée vers l'or* et du *Dictateur* en apportent l'éclatante confirmation, plus on s'aperçoit que son œuvre commence à *Monsieur Verdoux* (1). De *La Ruée vers l'or* aux *Temps modernes,* Charlot se « chaplinise » peu à peu, et Chaplin, se « décharlotisant », abat le masque à la fin du *Dictateur,* relèguant melon, badine, godasses, redingote et pantalon au magasin aux accessoires, où le discours aux démocrates *prononcé par Charlot l'est de la voix même de Chaplin.* Charlot est mort, vive Chaplin, qui l'a tué en toute connaissance de cause. Le *raffinement* saute aux yeux. L'ère pour l'auteur commence de l'autobiographie : *Monsieur Verdoux, Limelight, Un roi à New York.* Si B.B. a besoin de Vadim, Chaplin, lui, n'a besoin que de lui-même. Narcisse, il est son propre Pygmalion. La même différence sépare James Dean d'Orson Welles, et ses rivales d'Ava Gardner, à ceci près encore, qui est capital, que Lewin, Mankiewicz et consorts *ont besoin d'elle plus qu'elle n'a besoin d'eux.* Sans B.B. — abstraction faite, pour simplifier, du problème économique — Vadim eût pu, sans qu'une telle retouche le gênât au fond outre-mesure, ajuster le patron d'*Et Dieu créa la femme* aux mesures d'Elsa Martinelli, de Noëlle Adam ou... d'Annette Stroyberg. Sans Ava, ni Lewin, ni Mankiewicz n'eussent non pas même écrit, mais eu simplement l'idée d'écrire une ligne, une seule, de *Pandora* et de *La Comtesse.*

(1) *Chez Charlot il y a beaucoup moins de Chaplin que chez Verdoux, Calvero et Shahdov. Loin* de lui avoir été préjudiciable, l'avènement du parlant a doté Chaplin d'un atout dont il allait, après une hésitation facilement compréhensible qui doit le faire sourire aujourd'hui, tirer le magistral parti que l'on sait. Dire, comme la vieille critique, que ses films parlants ne valent pas ses films muets revient à dire que Molière fut plus grand quand il s'exprima par la bouche de Sganarelle que par celles de Don Juan et d'Alceste. Si **Les Temps modernes** manifestent le désarroi que Chaplin éprouve encore face aux talkies, **Le Dictateur** lève l'équivoque : l'admirable appel aux hommes justifie la conquête de la parole.



Affublée des oripeaux hollywoodiens, dans *Les Tueurs,* de Robert Siodmak (1946)...

Telle est la situation privilégiée qui n'appartient (ni n'appartint, ni, sans doute, n'appartiendra) à nulle autre qu'à Ava Gardner.

Qu'on ne s'étonne plus, dès lors, si sa carrière se divise en deux parties, si les rôles qu'elle a tenus ou incarnés peuvent être groupés en deux chapitres (dont le second seul retiendra notre attention) : rôles hollywoodiens et rôles autobiographico-mythologiques (ou, si l'on préfère, avagardnériens).

Faisons toutefois, au passage, justice à l'actrice : il suffit de la voir dans *Mogambo,* échappant intelligemment à Ford, s'en donner à cœur joie et faire montre d'un abattage de grande actrice de boulevard (ce qui, après tout, n'est pas si méprisable) et dans *Bhowani Junction* où, superbement dirigée par Cukor, elle atteint, tragédienne, des sommets pour que ne résiste pas à l'examen la légende de sa médiocrité.

Quoi qu'il en soit ce n'est pas à ce tournant qu'il lui faut emboîter le pas, mais à celui que lui firent timidement prendre tant *Un caprice de Vénus* que *Les Neiges du Kilimandjaro* avant de déboucher sur la voie royale du tryptique avagardnérien par excellence : *Pandora-Comtesse-Soleil.* En face de telles confessions qui tiendrait rigueur à Ava Gardner de s'être profanée — il faut honorer ses contrats, n'est-ce pas ? — de *Show-Boat* en *Petite hutte* ? Toujours la star reparaît quand s'évanouit la femme, c'est-à-dire, en l'occurrence, le personnage.

*

Plus encore qu'*Un caprice de Vénus,* qui, si mousseux qu'il fût, n'était qu'une fantaisie ; plus encore que *Pandora,* qui trop empruntait à la Légende et trop



... et telle qu'en elle-même, enfin, Mankiewicz l'a changée, dans *La Comtesse aux pieds nus* (1954).

visait au Mythe (1), *Les Neiges du Kilimandjaro* donnèrent d'elle un portrait que Mankiewicz n'allait pas tarder à brosser de manière définitive. Américaine aisée venue chercher en France les cendres de son père mort à la guerre, allant d'un homme à l'autre, modèle à ses heures, Cynthia Green (Ava Gardner) s'accroche à Harry Street (Hemingway revu par Gregory Peck !) comme à un rocher. Enceinte, déçue par l'égoïsme de son amant, elle se défait de son enfant en se jetant du haut d'un escalier avant de rompre, après nombre de malentendus, à Madrid où, renouant avec d'anciennes habitudes, elle fait, masochiste, d'un danseur espagnol son amant d'un soir. Conductrice d'ambulance du côté républicain durant la guerre civile — c'est pour elle une façon élégante de se suicider, incapable de surmonter l'échec fondamental de sa vie — elle expire, grièvement blessée, dans les bras d'Harry qu'elle avait rappelé auprès d'elle. Qui nierait que Cynthia Green, esquisse de Maria d'Amata et de Lady Brett Ashley (que le scénariste, qui avait de la culture, a très évidemment démarquée), est déjà fort avagardnérienne ? Le prouvent, entre autres, l'attirance qu'exerce sur elle l'Espagne (qu'elle avait découverte un an auparavant et où elle s'est retirée depuis, Madrilène, férue de tauromachie), le goût de la statuaire (elle pose nue parfois), l'insatisfaction amoureuse que ne pallient point les passades (attentive à elle seule dans l'attente de l'élu, son unique ambition est d' « être heureuse tout simplement » comme son plus cher désir est de donner un enfant audit élu), le « ratage » de la vie commune avec l'homme qu'elle aime et qui l'aime, sa volonté de sauvegarder les apparences — *par pudeur et non par hypocrisie bien sûr* — (étant au-dessus de ses semblables, elle est, partant, comme le Quinlan de *La Soif du mal*, au-dessus de leurs lois) — tels ces chevaux, que montent les picadors, dont les caparaçons

(1) Dans un remarquable article (LA NEF nº 14), E. Morin exprime l'avis contraire. Comment défendre cependant ce film inégal où le meilleur côtoie le pire, où quelques agréables grains de folie ici et là parsemés ne font jamais oublier l'esthétisme trop souvent frelaté de la plupart des séquences ? Et puis faut-il que l'amphigouri soit la rançon de l'ambition ?

dérobent les blessures aux yeux des spectateurs. L'essentiel est que, d'ores et déjà, *sa liberté* — et de quel étrange et cruel paradoxe ne s'agit-il pas ! — *est sa prison*, et son triomphe sa déroute. Car, alors que pour la quasi-totalité des individus, c'est d'être aimés qu'il importe (plus encore que d'aimer, qui est toujours facile), l'important pour elle est moins, à la limite, d'être aimée ou d'aimer que de trouver qui sera *digne* de son amour. Telle Ava Gardner, Cynthia Green n'a brisé ses chaînes que pour en retrouver d'autres...

*

Quelques années plus tard, Lady Brett Ashley devait trouver, pour la première et la dernière fois, son interprète idéale : dessinant le portrait de Brett, Hemingway ne se doutait pas qu'il ébauchait de la même plume celui d'Ava ; incarnant Brett, Ava allait s'incarner elle-même autant qu'elle s'était incarnée elle-même, inoubliable héroïne d'un inoubliable film, incarnant Maria d'Amata dans *La Comtesse aux pieds nus*.

La taxer de nymphomanie, comme d'aucuns n'ont pas hésité à le faire, n'est rien de moins qu'abusif. La lucidité de Maria n'a d'égale que son intransigeance. Eprise d'absolu, et rien ne lui répugnant tant que de composer, elle n'admet jamais le compromis. Tout ou rien, telle pourrait être sa devise. Condescendant à des étreintes ancillaires comme à autant d'actes de désespoir, les amants, anonymes et passagers, qu'elle paye, ne sont jamais, à ses yeux, que des substituts (et des caricatures aussi, car il y a chez elle une évidente volonté d'auto-destruction), — le breuvage que doit ingurgiter l'ivrogne pour se sentir à l'aise dans une peau imaginaire. (« *L'ivresse n'est jamais qu'une substitution du bonheur. C'est l'acquisition du rêve d'une chose quand on n'a pas l'argent que réclame l'acquisition de la chose rêvée. Mais,* dit encore Gide, *le malheur, c'est qu'on ne peut jamais se griser suffisamment.* ») Au lieu qu'une Constance Chatterley, par exemple, est révélée à elle-même par Mellors, pour Maria, bouffon de son âme à sa manière, chaque étreinte est un échec ; chaque étreinte, dissipée la vaine (parce que sans amour) et fugace communion des corps, la laisse toujours plus seule, rongée par le cancer de son idéalisme. Foncièrement romanesque, Maria (qui a appris, petit à petit, et avec quelle amertume ! que l'Enfer, c'est les Autres, mais aussi, et plus sûrement encore, Soi-même) souhaite éprouver un jour ce « *sentiment qui comble toute la vie du sujet reconnaissant dans l'être aimé l'unique source de bonheur* » (id est : *l'amour sublime* selon Benjamin Peret). Quand elle découvrira, telle Cendrillon, amoureuse pour la première fois, le Prince Charmant, ce sera pour entendre, brisée, un aveu pathétique dont Octave de Malivert, pour rien au monde, ne se fût ouvert, de son vivant, à sa cousine et épouse Armance : dès lors, il ne lui restera plus, véritable héroïne stendhalienne (1), qu'à se vouer toute à la folle réussite d'un fol dessein que n'eût certes point désavoué Mathilde de la Môle.

Une autre malédiction pèse sur elle. Naissant peu à peu à elle-même, elle découvre sa vocation : l'accomplissement de sa féminité (2). Qui veut ne le peut pas toujours, hélas ! Une tunique de Nessus la moule dont elle ne parviendra jamais à se débarrasser : le *rôle* que toujours lui impose une absurde fatalité. Ses intimes ne le savent-ils pas... sans le savoir ? (cf Appendice). Ainsi, alors que Dawes, son confident, ne s'attache qu'à la *femme ;* alors que Muldoon, public-relations aussi peu capable de soupçonner le martyr

(1) Qu'Ava Gardner se désespère, à l'écran, telle Armance par Octave de Malivert frustrée, n'est pas la seule coïncidence qui autorise à écrire qu'elle est, avec l'Alida Valli de Senso, la seule créature stendhalienne dont puisse s'enorgueillir le VII[e] Art. Gageons d'ailleurs que le timide Beyle, qui l'eût sans doute rapprochée de Mina, cette « âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie », fût tombé éperdument amoureux d'elle, s'il avait eu le bonheur de la rencontrer écoutant un opéra de Cimarosa à la Scala de Milan...

(2) Que pour Maria cette volonté d'être aimée de l'homme qu'elle aime, et de n'être que cela, soit le nerf du film, on en voit une autre preuve dans le fait que le seul flash-back qu'elle commente — **La Comtesse** est faite de huit retours en arrière — est précisément celui où l'on apprend, de sa *bouche, répétons-le, quel fut le fiasco de son union avec Torlato-Favrini, — fiasco qu'elle ne pouvait* confier qu'au seul ami qu'elle eut jamais, Harry ; ce qui explique « techniquement » que ce flash-back s'insère dans le dernier, relaté par Harry, et qui clôt le film par la révélation du secret le plus douloureux de sa sublime héroïne.



Mythe, dans *Pandora*, d'Albert Lewin (1951).

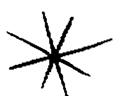
de celle-ci que celui de celle-là, n'est ébloui que par la *star ;* Torlato-Favrini, lui, s'incline devant une Maria ambiguë : la star, croyant devenir enfin la femme qu'elle désire, depuis si longtemps et si ardemment, être, renonce à son diadème et à sa pourpre, mais se trouve obligée de tenir l'emploi d'une *comtesse*. Double aliénation dont il ne lui plaît nullement d'être la victime. Double masque qu'elle ne veut plus porter. Double mythe qu'elle se refuse à incarner plus longtemps. D'où sa révolte, et sa mort. Mais qu'on ne s'y trompe point : le sacrifice de Maria n'a pas été vain, qui a sauvé Ava, interprète et spectatrice tout ensemble de son propre drame (un brechtien dirait qu'elle s'identifie, hypnotisée, au personnage en même temps qu'elle le montre, critique, comme une marionnette). Le miroir de *La Comtesse* renvoie à son interprète une image où elle ne se reconnaît plus, plus exactement : où elle ne se reconnaît que trop. Voulant se dérober au paraître afin de mieux être, il ne lui reste plus qu'à déserter Hollywood. La star est morte, vive la femme ! Telle Maria d'Amata, Ava Gardner n'a brisé ses chaînes que pour en retrouver d'autres...

✱

La destinée est singulière, et sans doute tragique, de cette femme, cousine de ce Gatsby que Scott Fitzgerald (auteur de chevet d'Ava ?) peignit riche et sentimental d'effarante manière ; que la publicité, bien en deçà de la vérité, a sacrée « *le plus bel animal du monde* », — cariatide trop humaine, panthère surhumaine à la mesure de qui aucun homme, quoiqu'il en ait, ne se peut prétendre. Car tel est ce qui la consume, à la quête d'un impossible Graal, incapable de se mouvoir sans noblesse, scintillante sur

son piédestal de cristal et de platine (Restif, s'il était notre contemporain, lui observerait qu'elle est « *parfaite, gorge, mains, bras, taille, hanches, conque, cuisses, jambes, pied...* »), condamnée, en proie à un irrémédiable *spleen*, à une incurable solitude qui lui est un supplice. Plus encore que l'impuissance d'une « génération perdue » ou d'une classe sociale promise à la disparition, le babilanisme de Jack Barnes et de Vincenzo Torlato-Favrini comme la spectralité d'Hendrick Van der Zee sont le symbole de l'impuissance, *moins sexuelle que morale,* de l'homme en face d'Ava-la-Magnifique dont le rayonnement est tel qu'il transfigure les héroïnes d'Hemingway, de Lewin et de Mankiewicz, et, déesse prodigue devant laquelle il n'est reine qui ne se doive incliner, fût-elle d'Angleterre, les enrichit de sa propre mythologie.

Claude GAUTEUR.



APPENDICE

Avant chaque flash-back Mankiewicz donne au spectateur, avec humour et poésie, une *clé* : la statue de la comtesse Torlato-Favrini :

1. Lors des deux premiers retours en arrière, de Maria (que nous ne connaissons pas et dont l'auteur va nous entretenir) seule reste une statue ;

2. Dawes nous a mis dans le secret : par deux fois déjà nous avons eu le bonheur de voir les pieds nus de la comtesse. Or Muldoon, qui prend (avec sa fatuité et sa faconde coutumières) le relais, ignore ledit secret. C'est pourquoi, en guise de préface à son récit, la caméra glisse ironiquement sur le pied (gauche) nu de la statue : Maria morte défie celui qui croit tout savoir sur elle. Avant le cinquième flash-back, le deuxième commenté par Muldoon, la caméra caresse de nouveau les pieds nus de la statue ;

3. Vue par Dawes et Muldoon la statue est toujours un corps. Aussi bien n'est-ce pas un plan de la statue qui précède la relation de Torlato-Favrini, ni a fortiori un plan du pied nu, mais un plan de la couronne déposée par le veuf sur la tombe de la défunte. Ces fleurs, sur lesquelles s'attarde le regard du comte, n'évoquent rien moins que le corps de Maria (puisque pour son mari elle ne fut rien moins qu'une maîtresse), donnent le la du platonisme auquel l'a contraint un accident ;

4. Le dernier flash-back multiplie les apparitions de la statue. Du plan initial — plongée sur la statue — au plan final — plongée sur la foule qui se disperse que contemple, victorieuse, la statue — il fait figure de cycle : Maria morte commence, statufiée, à vivre éternellement. Au début de ce retour en arrière, Maria pose, le sculpteur mettant la dernière main à son œuvre, comme le destin dans l'ombre. Après la confession de Maria les événements vont se précipiter, le chassé-croisé s'achever tragiquement : Harry, inquiet, passe devant la statue dans la pénombre. Deux coups de feu claquent. La statue revient dans le champ, vivante pour *la première fois, tandis que Maria, exangue, passe devant elle, comme pour lui rendre* hommage. Il incombe à Harry de rendre la morte (Maria) semblable à la vie (la statue) : pour la dernière fois il retire les chaussures de Maria.

On peut appliquer mot pour mot à la mort-immortalité de Maria d'Amata ce qu'E. Morin dit de celle de James Dean : « *le héros des mythologies, dans sa recherche de l'absolu, rencontre la mort. Sa mort signifie qu'il est brisé par les forces hostiles du monde, mais qu'en même temps, dans cette défaite, il gagne enfin l'absolu : l'immortalité. James Dean meurt. Sa victoire sur la mort commence.* »



Grande actrice, sous la direction de George Cukor, dans *La Croisée des destins* (1956).

BIO-FILMOGRAPHIE

Ava Gardner est née à Smithfield (Caroline du Sud) le 24 décembre 1922. Cadette d'une famille très pauvre — son père, fermier, cultive le tabac — elle fait ses études primaires à la Brogden School de Smithfield et à l'Ecole Supérieure de Newport, puis suit des cours de commerce, un an, à l'Atlantic Christian College de Wilson. En 1940, à New York, où elle a rejoint sa sœur, elle cherche sans succès à devenir mannequin. Revenue à Smithfield, elle est convoquée par la M.G.M. : son beau-frère, photographe de théâtre, avait en effet envoyé à la firme les photos qu'il avait prises d'Ava.

Tel était son accent que son audition s'acheva en désastre, à la plus grande joie de sa mère qui ne voulait pas que sa fille allât à Hollywood (à remarquer que Maria Vargas, dans *La Comtesse aux pieds nus*, issue d'une famille misérable, se heurte sans cesse à sa mère qu'elle hait). On lui donne six mois pour apprendre à parler distinctement et en bon américain. Encore que ses progrès n'aient rien de foudroyant — longtemps elle se voit cantonnée dans des rôles secondaires, muets de préférence — elle débute en 1941 dans *We were dancing* et dans *Joe Smith, american*. Passant outre au refus de Louis B. Mayer furieux, Mickey Rooney l'épouse en janvier 1942. Ils divorcent en 1943, les deux autres mariages d'Ava — Artie Shaw 1945-1946, Frank Sinatra 1951-1953 — ne devant guère être plus heureux.

A partir de 1942, elle obtint des seconds rôles dans un certain nombre de films dont aucun n'est sorti en France. En 1945, *She Went to the Race*, et surtout *Whistle Stop* dont elle est la vedette, lui apportent enfin la célébrité. *Black Angel* (1946) consacrera sa gloire.

1945-1946. — WHISTLE STOP (TRAGIQUE RENDEZ-VOUS).
M.G.M.
Léonide Moguy.
G. Raft, V. Mac Laglen, T. Conway.

1946. — THE KILLERS (LES TUEURS).
Universal.
Robert Siodmak.
Burt Lancaster, E. O'Brien, A. Decker, S. Levene.

1946. — THE HUCKSTERS (MARCHANDS D'ILLUSIONS).
M.G.M.
Jack Conway.
C. Gable, D. Kerr, S. Greenstreet, A. Menjou.

1947. — SINGAPORE (SINGAPOUR).
Universal.
John Brahm.
F. Mac Murray, R. Culver.

1948. — ONE TOUCH OF VENUS (UN CAPRICE DE VENUS).
Universal.
William Seiter.
Robert Walker, D. Haymes, T. Conway, E. Harden, J. Flavin, O. San-Juan.

1949. — THE GREAT SINNER (PASSION FATALE).
M.G.M.
Robert Siodmak.
G. Peck, M. Douglas, W. Huston, E. Barrymore, A. Morehead.

1949. — EAST END WEST END (VILLE HAUTE, VILLE BASSE).
M.G.M.
Mervyn Le Roy.
B. Stanwyck, J. Mason, Van Heflin, C. Charisse.

1949. — THE BRIBE (L'ILE AU COMPLOT).
M.G.M.
Robert Z. Leonard.
R. Taylor, C. Laughton, J. Hodiak, V. Price.

1951. — MY FORBIDDEN PAST (MON PASSÉ DÉFENDU).
R.K.O.
Robert Stevenson.
R. Mitchum, M. Douglas.

1951. — PANDORA AND THE FLYING DUTCHMANN (PANDORA).
A. Lewin, J. Kaufman Romulus Film.
Albert Lewin.
J. Mason, N. Patrick, M. Cabre.

1951. — SHOW-BOAT (SHOW-BOAT).
M.G.M.
George Sydney.
K. Grayson, H. Keel, J. Brown, A. Morehead.

1952. — LONE STAR (L'ÉTOILE DU DESTIN).
M.G.M.
Vincent Sherman.
C. Gable, B. Crawford, L. Barrymore, B. Bondi.

1952. — SNOWS OF KILIMANDJARO (LES NEIGES DU KILIMANDJARO).
Fox.
Henry King.
G. Peck, S. Hayward, H. Neff.

1953. — RIDE VAQUERO (VAQUERO).
M.G.M.
Stephen Ames.
R. Taylor, H. Keel, A. Quinn.

1954. — MOGAMBO (MOGAMBO).
M.G.M.
John Ford.
C. Gable, G. Kelly.

1954. — KNIGHTS OF THE ROUND TABLE (LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE).
M.G.M.
Richard Thorpe.
R. Taylor, M. Ferrer, S. Baker, A. Crawford.

1954. — THE BAREFOOT CONTESSA (LA COMTESSE AUX PIEDS NUS).
Figaro Incorporated.
Joseph L. Mankiewicz.
H. Bogart, R. Brazzi, E. O'Brien, M. Goring, W. Stevens, V. Cortese.

1956. — BHOWANI JUNCTION (LA CROISÉE DES DESTINS).
M.G.M.
George Cukor.
S. Granger, B. Travers.

1957. — THE LITTLE HUT (LA PETITE HUTTE).
M.G.M.
Mark Robson.
S. Granger, D. Niven, W. Chiari.

1957. — THE SUN ALSO RISES (LE SOLEIL SE LÈVE AUSSI).
Fox.
Henry King.
T. Power, E. Flynn, M. Ferrer, E. Albert.

1958. — THE NAKED MAJA (LA MAJA NUE).
M.G.M.
Henry Koster.
A. Franciosa, A. Nazzari, L. Padovani, G. Cervi.

Sous la direction de Stanley Kramer elle va tourner ON THE BEACH aux côtés de Fred Astaire et G. Peck.

PRINCIPAUX TEXTES, PARUS DANS LES CAHIERS DU CINEMA, CONSACRES AUX FILMS D'AVA GARDNER

PANDORA

Pandora ou la clef des songes, par J.-P. Vivet .... N° 6
Lettre de New York, par H.-G. Weinberg .... N° 10

LES NEIGES DU KILIMANDJARO

La neige n'était pas sale, par François Truffaut .... N° 23

LA COMTESSE AUX PIEDS NUS

Lettre de New York, par H.-G. Weinberg .... N° 41
Billet IX, par J. Audiberti. .... N° 49
Une belle ténébreuse, par J. Doniol-Valcroze .... N° 49
La Comtesse était Beyle, par F. Truffaut .... N° 49
Des Anciens et des Modernes, par P. Demonsablon .... N° 49
Clés pour la Comtesse, par C. Chabrol .... N° 49
Lola Montès aux pieds nus, par J. Siclier .... N° 56
Le fer dans la plaie, par J. Domarchi .... N° 63

MOGAMBO

Ava for ever, par E. Loinod.................................... N° 41

LA CROISÉE DES DESTINS

Pour l'amour d'une femme, par P. Demonsablon .... N° 65



Devisant avec Robert Walker, pendant le tournage d' *Un Caprice de Vénus* (1948).

VENISE 1958

par Jacques Doniol-Valcroze
et François Truffaut

PALMARÈS

GRAND PRIX LION D'OR DE SAINT-MARC :
LE POUSSE-POUSSE, de Hiroshi Inagaki (Japon)

PRIX SPECIAL DU JURY :
ex æquo { LES AMANTS de Louis Malle (France)
LE DÉFI, de Francesco Rosi (Italie)

COUPE VOLPI DE L'INTERPRETATION FEMININE :
SOPHIA LOREN (pour « l'Orchidée Noire », U.S.A.)

COUPE VOLPI DE L'INTERPRETATION MASCULINE :
ALEC GUINESS (pour « La Bouche du Cheval », Grande-Bretagne)

PRIX PASINETTI (Syndicat National des Journalistes italiens) :
ROSEMARIE (Allemagne)

PRIX SAN GIORGIO :
LE DÉFI (Italie)

PRIX F.I.C.C. (Fédération Italienne des Clubs de Cinéma) :
MORISS ENGEL (pour « Weddings and Babies », U.S.A., en Section Information).

PRIX DE LA CRITIQUE POUR LA « SECTION INFORMATION » :
ex æquo : AU SEUIL DE LA VIE (Suède).
WEDDINGS AND BABIES (U.S.A.).

PRIX DE LA F.I.P.R.E.S.C.I. :
LA TANIÈRE DU LOUP (Tchécoslovaquie).

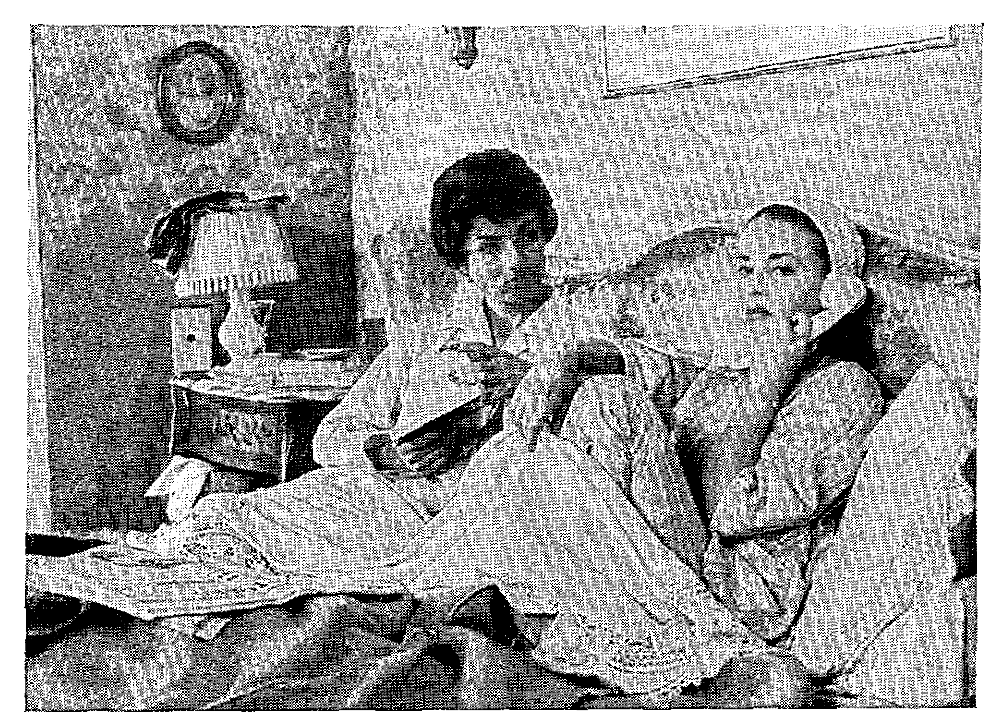
PRIX DE L'O.C.I.C. :
(Le prix n'a pas été décerné.)

LUMIERES DE LA NUIT

Zéro pointé. D'avoir été longtemps l'assistant de Bergman n'a pas donné du talent à Lars-Eric Kjellgren. On se demande ce qui a pu passer par la tête des sélectionneurs de la Mostra, le jour où ils ont décidé d'inscrire ce film à leur programme. Le scénario, abracadabrant, ne pouvait être sauvé que par beaucoup de fantaisie naturelle et d'esprit ; or la réalisation laborieuse et sans inspiration ne provoque en nous qu'un ennui irrité. On aimerait revoir Marianne Bengtsson dans un bon film. — J. D.-V.

LA BOUCHE DU CHEVAL

M. Alec Guiness (à quand : Sir Alec Guiness ?) a écrit pour lui un scénario sur mesure et a demandé au médiocre Ronald Neame une mise en scène qui le mette en valeur sans défaillance. Tout cela est d'une insupportable prétention, assaisonnée de cette forme d'humour anglais que renient tous les Anglais intelligents. Guiness en peintre de génie est confondant — le génie n'est pas matière à rigolade — et son message philosophique digne du « Reader's Digest ». — J. D.-V.



Judith Magre et Jeanne Moreau dans *Les Amants* de Louis Malle.

LA VEUVE D'OTAR

Les Russes voulaient présenter *L'Idiot*... qui ne pouvait être pire que cette consternante *Veuve d'Otar*. Tchiaourelli restait dans notre souvenir l'homme de *La chute de Berlin*, monument assez monstrueux, mais fascinant, du cinéma stalinien ; ce petit album folklorique et mièvre le rappelle mal à propos à notre souvenir. Avec de grands appels de pieds, il tente quelques envolées vers le lyrisme... mais en vain ; n'insistons pas, pensons aux *Cigognes*, au *Quarante et unième* et gardons notre confiance en un nouveau cinéma soviétique. — J. D.-V.

LE DEFI

Dans la convention des scénarios hollywoodiens, un peu de vérité même sociale, suffisait à notre bonheur, d'où notre défense de films comme *Les Bas Fonds de Frisco* ou *Les Forbans de la Nuit*. Dans le néo-réalisme italien, les moindres conventions deviennent insupportables et nous mettent au regret de condamner *Sciuscia* pour son cheval blanc à tous crins, *Chasse Tragique* pour sa mascarade prévertienne. *Quatre pas dans les nuages* pour son pagnolisme et *Vivre en Paix* pour son immonde démagogie.

La critique française serait aujourd'hui beaucoup plus sévère pour ces films au dosage maladroit : beaucoup de poncifs, un peu de vérité.

C'est pourquoi *Le Défi*, premier film de Francesco Rosi (1) est indéfendable, malgré la précision de sa mise en place. Le scénario, quoique adapté très fidèlement d'un fait divers, est rigoureusement sans intérêt, les scènes d'amour sont aussi fausses que celles de Cazeneuve et la justesse du milieu décrit — les trafiquants des Halles — diluée dans la fausseté ambiante.

On comprend très bien que les critiques italiens soutiennent *Le Défi*, puisque en fin de compte ce sont les films qui font vivre ceux

Ne pas confondre Francesco Rosi avec le délicat et sympathique metteur en scène de **Amis pour la vie**, Franco Rossi. Par ailleurs, le film désopilant de Mario Monicelli, **Les Obstinés Solitaires**, admirablement enlevé par Toto, Vittorio Gassmann, Mastroianni et quelques autres, projeté en « informative » eût mieux représenté l'Italie dans la compétition.

qui en parlent et que s'il n'y a plus en Italie un seul film qui vaille qu'on en parle, il faut bien faire semblant : mais que nos confrères transalpins admettent que c'est en attendant mieux, c'est-à-dire *India 58* (ou 59) de Rossellini, le prochain Castellani et le prochain Visconti. — F. T.

L'ORCHIDEE NOIRE

Décidément Martin Ritt est le nouvel homme passe-partout du cinéma américain. Faire pousser cette niaise *Orchidée noire* après les violences de *L'Homme qui tua la peur* dénonce une étrange personnalité. Tout est ici d'une navrante platitude et l'odyssée de cette veuve de gangster qui — après intercession du Bon Dieu — se termine en un touchant tableau familial de gens miraculeusement réconciliés autour d'un plat de saucisses, touche au crétinisme de patronage. Sophia Loren est mûre pour jouer Sainte Thérèse de Lisieux et Anthony Quinn fait le pitre sans conviction. — J. D.-V.



Peter Van Eyck et Nadja Tiller dans *Rosemarie*, de Rolf Thiele.

ROSEMARIE

Rolf Thiele est un jeune Allemand qui s'est mis en tête de dire à ses contemporains que la prospérité actuelle de leur pays ne devait pas leur faire oublier le goût des valeurs morales. Pour ce faire, il a adopté presque le ton de la comédie, en nous contant les aventures d'une demoiselle légère qui espionne sur l'oreiller les gros industriels, pour le compte de son séducteur français qui a le visage bien de chez nous de Peter van Eyck. Le style du film, plein de réminiscences de l'expressionnisme germanique, est assez franchement démodé. C'est là son principal défaut : une histoire moderne doit être contée dans un style moderne. Pour le reste, Thiele n'est pas indifférent, il a peut-être de l'avenir et il a bien utilisé Nadja Tiller, petite vamp blonde, acide, potelée et déjà remarquée dans *Le Désordre et la Nuit*. — J. D.-V.

L'HOMME AU POUSSE-POUSSE

Si cet honnête film n'avait reçu la plus haute récompense de la XIX[e] Mostra, nul ne songerait à être sévère à son égard. C'est un franc mélodrame où la bonne humeur, le pittoresque et la larme facile se mélangent sans trop d'efforts. Hiroshi Inagaki a mené son entreprise à bon port avec une très commerciale conscience et on l'aurait sans doute fort étonné en lui prédisant qu'elle lui vaudrait un Lion d'or vénitien. C'est par rapport à cet animal qu'il faut souligner les faiblesses du film : monotonie et banalité du récit de la vie de ce brave homme au pousse-pousse, soupirant sans espoir après la veuve d'un gendarme, mauvaise qualité et mauvais goût fréquent de la couleur, abus de procédés désuets (motif de la roue qui tourne, souvenirs en négatif), interprétation assez fruste des acteurs dont le fameux Toshiro Mifume, le bandit de *Rashomon*. Bref, seule une impasse diplomatique au sein du jury peut expliquer un choix aussi déconcertant. — J. D.V.

LA TANIERE DU LOUP

Moins bon que prévu, mais un des rares *dignes du festival, le film de Jiri Weiss est* un ouvrage solidement construit et minutieusement mis en scène dans la tradition Flaubert-Zola. L'erreur provient du scénario. Trois personnages sont posés au départ : la femme autoritaire et tyrannique, son trop jeune mari mou et incapable de se dégager de son emprise, la jeune fille adoptée par le couple. Tout, dès lors, est prévu : l'amour entre la

jeune fille et le jeune mari, l'aveuglement confiant de la femme et la poursuite de son règne, la lâcheté de l'homme, le dégoût final de la jeune fille. L'absence totale de rebondissements engendre à la longue une sorte d'ennui ; mais la peinture des mœurs bourgeoises dans une petite ville tchèque, au lendemain de la grande guerre, est excellente, toujours intelligente et précise dans le détail. Quelques touches d'érotisme discret, de ci de là, et d'ironie cruelle dans certaines scènes, indiquent que Weiss a d'autres cordes à son arc que le réalisme scrupuleux et un peu lourd de *La Tanière du loup*. Côté acteur, l'opposition entre la truculence autoritaire de Jirina Sejbalova et la douceur distinguée de Jana Brejchova est un peu facile. L'homme, Miroslav Dolezal, ne fait pas le poids et c'est bien dommage, car c'était lui, intelligent, mais sans caractère, passionné, mais prisonnier de sa femme-mère, qui était le personnage le plus intéressant de l'entreprise. — J. D.-V.



Tina Louise et Aldo Ray dans *Le Petit arpent du Bon Dieu*, d'Anthony Mann.

LE PETIT ARPENT DU BON DIEU

La valeur assez relative des romans de Caldwell est proportionnelle à l'audace et à la violence de ses propos. Sous prétexte de porter à l'écran l'ouvrage qui fit scandale il y a vingt-cinq ans, le scénariste Philip Yordan s'est surtout — avec la regrettable complicité de l'auteur — livré à un travail d'émasculation et d'affadissement. L'érotisme assez fruste du roman et la brutalité des hommes du Sud, échauffés par les agaceries des femmes de l'endroit, ne sont plus dans le film que des ornements ; la trame du récit est devenue tout à fait académique et le message, en fin de compte, parfaitement moral. Ce n'était pas un sujet de film pour Anthony Mann, metteur en scène « cornélien », c'est-à-dire fait pour l'éthique simple et manichéiste du western où il atteignit à d'authentiques grandeurs. Ici, il s'efforce en vain de jouer les Kazan travaillant sur du Tenessee Williams. Il demeure un excellent directeur d'acteurs et tire le maximum d'une équipe hétéroclite : Robert Ryan grimaçant, Aldo Ray empâté, Tina Louise trop sophistiquée, Fay Spain malicieuse, Buddy Hacket monstrueux. — J. D.-V.

LE HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE

On n'en attendait pas autant du vétéran polonais Alexander Ford dont les œuvres les plus marquantes : *La Vérité n'a pas de frontière*, *La Jeunesse de Chopin*, *Les Cinq de la rue Barska*, laissaient un arrière-goût de lourdeur et de didactisme. Le scénario, tiré d'une excellente nouvelle de Marek Hlasko, rappelle un peu *Le Toit* de De Sica : deux jeunes époux cherchaient un toit, ici ce n'est qu'un lit que cherchent deux jeunes amants, dans un univers encombré, plein de bruit et de fureur, de misère et de malheurs, de méchanceté et d'injustice. La co-production avec Berlin a sans doute donné de l'audace à Ford et la peinture qu'il nous donne de Varsovie n'est pas flatteuse pour la démocratie populaire polonaise, dont on comprend que les dirigeants n'aient pas vu d'un bon œil la présentation du film à Venise ; on serait même tenté de dire que le parti pris de noirceur fausse un peu le sens du récit : la quête désespérée des deux héros ne serait pas moins émouvante, si elle avait pour décor un monde moins cauchemaresque, plus indifféremment absurde.

L'œuvre n'en est pas pour autant dépourvue de beauté et de force. La question posée : l'amour peut-il s'épanouir dans le monde où nous vivons, cruel, brutal, malsain ? est formulée avec rigueur. La mise en scène de Ford se teinte souvent d'un humanisme et d'une générosité qui nous rendent proches les avatars de Pierre et d'Agnès. Lui : aimant mais vite découragé, sincère mais guetté par les compromissions. Elle : obstinée, fière, incorruptible, admirablement incarnée par Sonia Ziemann. — J.D.V.



Brigitte Bardot dans *En cas de malheur,* de Claude Autant-Lara.

MARIAGE ET BEBE

Ce film projeté dans la série informative, hors compétition, représente ce qu'on fait de mieux dans le genre « en marge ». Moriss Engels fut l'un des opérateur du *Petit Fugitif* et l'on retrouve ici le même style, avec toutefois un canevas plus consistant, mais autorisant également toutes les libertés.

On retrouve la photo « Life », les cadrages loufoques (le film est rigoureusement improjetable *sur écran panoramique*), et le même caractère d'improvisation ; on se demande si le son a été enregistré synchrone ou non, avec un magnétophone ou quoi, tant il semble que le tournage n'ait pas duré beaucoup plus de temps que la projection.

En une journée, un photographe professionnel qui filme les noces à la sortie de l'église se marie avec sa maîtresse, casse sa caméra et récupère sa vieille mère dans un cimetière où elle était venue mourir. Ajoutez à cela le personnage du petit garçon que la jeune femme suédoise (Viveca Lindfors) a eu d'un premier mariage, et le personnage, justement, du premier mari, suédois aussi et tellement drôle... non, décidément, ce film n'est pas ordinaire. — F. T.

LA LEGENDE DU NARAYAMA

Feu le cinéma Cardinet nous avait permis de voir pendant *une semaine, sans sous-titres,* mais néanmoins génial, *Comme une fleur des champs* de Kinoshita. Une vision de ce seul film permit à Jacques Rivette de faire voisiner le nom de ce cinéaste avec celui du plus grand, le sublimissime Kenji Mizoguchi.

C'est encore une absurdité des festivals de ne récompenser, en fait de films japonais, que les plus commerciaux pour l'Europe, c'est-à-dire ceux qui précisément sont fabriqués pour l'exportation, donc impurs. Il est bien évident que le Lion d'Or de Venise revenait à l'austère *Narayama,* plutôt qu'au *Pousse-Pousse* sénile, remake par le même tâcheron, d'un succès d'il y a vingt-cinq ans !

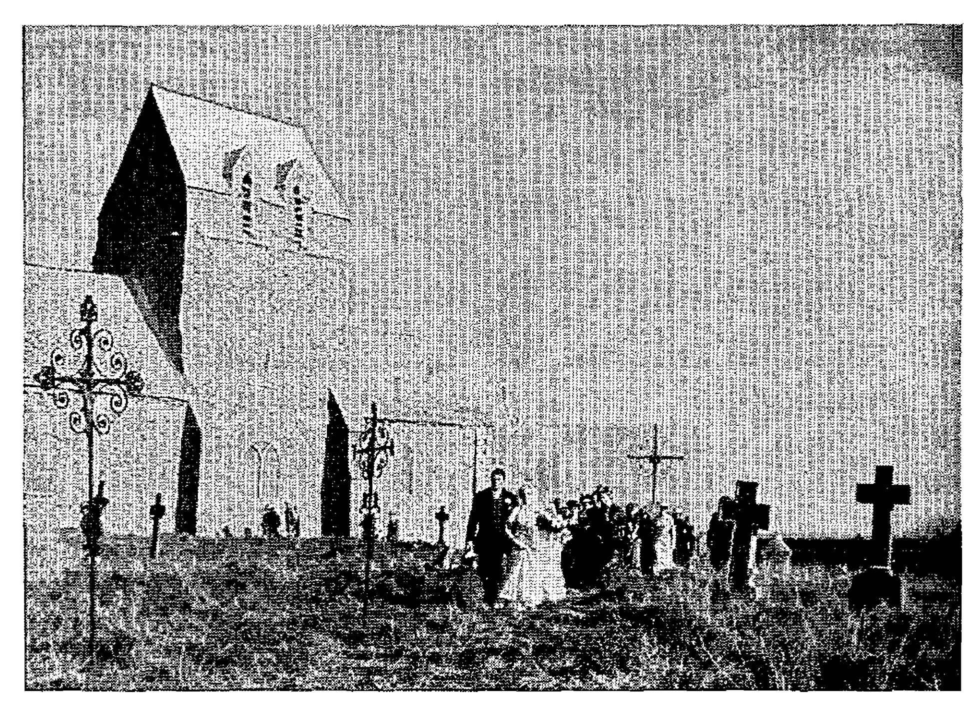
La légende du Narayama raconte l'exil volontaire dans la montagne des vieillards qui ne veulent plus être à la charge de leurs enfants ; c'est une légende cruelle jusqu'à l'inhumain et qui est traitée ici de façon très poétique et stylisée en ce qui concerne la forme (la campagne en studio avec des extérieurs en maquettes et des montagnes en trompe-l'œil), mais extrêmement réaliste quant au traitement du scénario.

On assiste, tout au long de cette belle œuvre, aux déchirements familiaux qu'occasionne cette rude coutume ; le vieux père qui ne veut pas aller à la montagne sera jeté dans le ravin par son fils méchant ; le bon fils, son frère, ne se résigne pas à laisser là-haut sa vieille mère ; il veut la ramener au village et la supplie, mais elle ne répond pas, car le Dieu du Narayama est formel : pas une parole ne doit être prononcée sur le sommet de la montagne ; le fils revient tristement ; la neige se met à tomber ; fou de douleur, il rebrousse chemin et retrouve sa mère congelée sous la neige ; il lui dit seulement : « *Comme tu as de la chance, mère, il neige !* », et repart dans la tempête, enjambant les squelettes.

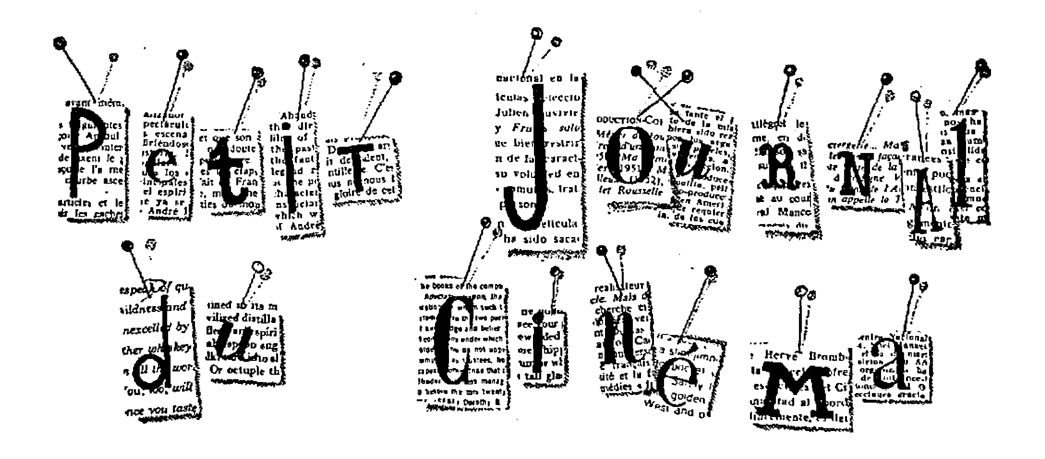
Tout cela était grand, tout cela était beau, sous-titré en français à l'intention, j'espère, de quelque cinéma parisien « *d'art et d'essai* »; mais, en attendant, pourquoi laisser *Les Contes de la Lune Vague* dans leurs boîtes ? — F. T.

LES TROIS FILMS FRANÇAIS

Leur sortie étant proche, il nous paraît inutile de rendre compte ici des trois films français présentés à Venise : *En cas de malheur*, de Claude Autant-Lara, *Une Vie* d'Alexandre Astruc, *Les Amants* de Louis Malle. Chacun de ces films fera l'objet d'une critique détaillée dans les CAHIERS. Disons simplement pour l'instant que : 1° Ils constituaient objectivement les trois meilleurs films présentés à la Mostra ; 2° Ils y furent accueillis beaucoup moins bien qu'on ne pouvait le prévoir ; le « glaçage » formel qui recouvre *Une Vie* empêcha ses grandes qualités lyriques et psychologiques d'être sensibles au public ; les audaces acides d'*En cas de malheur*, ainsi que le contre-coup de la popularité de Brigitte Bardot, firent sous-estimer cette œuvre accomplie ; la conclusion jugée « immorale » des *Amants*, plus que leur grande nuit érotico-romantique, choquèrent public, jury et presse : Si l'héroïne, *à la fin*, ne *préférait* son jeune amant à son mari et à sa petite fille, on lui aurait pardonné plus facilement le sein embrassé de Jeanne Moreau ; 3° Quoi qu'il en soit et malgré la seule moitié de prix accordée à Louis Malle, la sélection française apparaîtra vite aux observateurs impartiaux comme la seule triomphatrice *réelle* de cette XIXe mostra. — J. D.-V.



Christian Marquand et Maria Schell dans *Une Vie*, d'Alexandre Astruc.



LES PRIMES A LA QUALITE

Voici la liste des 80 films de court métrage primés au titre de l'exercice 1958 (films ayant obtenu leur visa en 1956 ou 57). Rappelons que si la proposition de M. Guy Desson de primer 40 films de plus était retenue, 25 millions de plus seraient à retenir.

Prix de 8.500.000 francs : *Le Foulard de Smyrne* de François Villiers. *La Joconde* d'Henri Gruel. *Les Marines* de François Reichenbach. *Le Vieux Capitaine* de Louis Grospierre.

Prix de 7.500.000 francs : *La Galère engloutie* de J. Ertaud. *La Seine a rencontré Paris* de Joris Ivens.

Prix de 6.500.000 francs : *Montaigne* de Jacques de Casembroot. *Les Femmes de Stermetz* de Louis Grospierre. *La Girafe à Paris* de Pierre Thévenard. *Marchands de rien* de Daniel Lecomte.

Prix de 5.500.000 francs : *Bouli-Bouli, le gentil crocodile* de Jim Pabian. *Les Châteaux de la Loire* d'Agnès Varda. *Le Fleuve et l'Enfant* de Jacques Dupont. *La Génération du désert* de Nicole Stéphane. *L'Ile aux Oiseaux* de Marc de Gastyne.

Prix de 4.500.000 francs : *Adieu Cotangente* de Maurice Seneuze. *Les Alchimistes* d'Edouard Molinaro. *Au Pays de Porgy and Bess* de François Reichenbach. *Ballade Chromo* de Jean Jabely. *Le Bel Indifférent* de Jacques Demy. *Celle qui n'était plus* de Max Gérard. *Chemin de Lumière* de René Lucot. *Coureurs de Brousse* de Jacques Dupont. *La Déroute* d'Ado Kyrou. *Django Reinhardt* de Paul Paviot. *Jean-Jacques* de Roger Leenhardt. *Les Mistons* de François Truffaut. *Pétroliers des Sables* de Carlos Vilardebo. *La Première Nuit* de Georges Franju. *Suite française d'André Jolivet* d'Edouard Logereau. *Surprise-Boogie* d'Albert Pierru. *Terres d'insectes* de Gerald Calderon. *Terre d'oiseaux* de Gerald Calderon. *Travailleurs d'un autre monde* de Paul de Roubaix. *Un soir à l'opéra de Pékin* de Marc Maurette.

Prix de 3.500.000 francs : *La Chanson de Roland*. de Michel Clarence. *Le Ciel et la Terre* de Lucien Jouvin et Raymond Schwartz. *Le Chant du Styrène* d'Alain Resnais. *Ecrire en image* de Jean Mitry. *La Fontaine de Vaucluse* de Louis Malle. *Gélinotte* de Pierre Zimmer. *Impasse* de Jean Bonnardot. *Les Maîtres Fous* de Jean Rouch. *Le Mystère de l'Atelier 15* d'Alain Resnais et A. Heinrich. *Tant que nous l'aimerons* de René Vernadet et Hélène Dassonville.

Prix de 2.500.000 francs : *L'Américain se détend* de François Reichenbach. *Les Amoureux de la Seine* de Louis Cuny. *Les Amoureux de Paris* d'Yves Andréï. *Auditorium* de Michel Drach. *Au rythme des heures* de J.-J. Sirkis. *Les Bains de mer* de Jean Lhote et Charles Prost. *Bernard Buffet* d'Etienne Périer. *Blue-Jeans* de Jacques Rozier. *L'Eté indien* de François Reichenbach. *François Rude sculpteur* de Georges Regnier. *Le Grand Voyage* d'Edouard Lunz. *Pages d'exil : Victor Hugo à Guernesey* d'André Swobada. *Pourvu qu'on ait l'ivresse* de Jean-Daniel Pollet. *Psst... Taxi* de M. Kalifa. *Souvenirs de Georges Clemenceau* de Gilbert Prouteau. *Voici le pays d'Israel* de Jean Leherissey.

Prix de 1.500.000 francs : *André Malraux* de Léonard Keigel. *Archives 78-33* de Claude Loursais. *Chères vieilles choses* de Raymond Vogel. *Elèves Maîtres* d'André Vetusto. *France romane* d'Edouard Logereau. *La Grande Descente* de Lionel Terray. *Le Grand Paradis* de Samivel. *G.S.O.* de Robert Menegoz. *La jeune femme de Nam-Xuong* de Jean Leduc. *La Montagne aux Météores* d'Henri Bissiriex. *Montagne du Désespoir* de Mario Marret. *Ombromagie* de Jean-Paul Sassy. *La Piste* de Carlos Vilardebo. *Rodeo à Calgary* de Jacques Valentin. *Sahara, Parallèle 32* d'Alain Pol. *Les Secrets d'une pile atomique* d'Henri Champetier. *Six mois plus tard* de René Lucot. *Statues d'épouvante* de Robert

Hessens. *La Vie des Termites* du professeur Grasset et T. Dragesco.

Nous ne polémiquerons pas sur cette liste. Le système de la prime à la qualité est indispensable à la survie du court métrage. Gardons-nous donc de critiques qui pourraient faire remettre en cause son existence. Aussi bien un jury est composé d'hommes et l'erreur est humaine; et d'un jury à l'autre les opinions peuvent varier : nous voyons par exemple la même année *Pourvu qu'on ait l'ivresse* obtenir un grand prix à Venise et arriver en avant-dernier rang dans la liste des primes. En vérité si quelques films nous paraissent à leur juste place, certains nous semblent surestimés et d'autres sousestimés. On nous permettra de penser qu'un film comme *André Malraux* méritait mieux que la dernière catégorie et de signaler un oubli aberrant : *Les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker ! — J. D.-V.

CARL BOESE ET LE TOURNAGE DU GOLEM

Un ancien du cinéma allemand vient de mourir à Berlin-Ouest : le metteur en scène Carl Boese. Réalisateur d'un nombre presqu'incalculable de films, il pourrait être baptisé le Berthomieu allemand. Son film le plus célèbre fut, en 1929, *Die Tänzerin Barbarina*, prototype de ces « Kostümfilme » où devaient exceller les Allemands après la première guerre mondiale et dont les films nazis tels que *Der Grösse König* ou *Jüd Süss* n'ont été que de pâles répliques.

Sait-on que Boese, résigné depuis des années à réaliser de petits films bon marché et oublié dans une Allemagne habituée à tourner à la hâte, a été un technicien assez extraordinaire ? Paul Wegener, qui avait tourné en 1913, *L'Etudiant de Prague* avec l'aide de Stellan Rye et, en 1914, le premier *Golem*, en collaboration avec Henrik Galeen, s'était adressé pour son second *Golem* à Carl Boese, parce qu'il l'avait vu tourner *Die Tänzerin Barbarina*. Boese, photographe amateur qui avait d'excellentes connaissances dans le domaine de la physique et de la chimie, fut en effet à sa place. Tandis que l'opérateur Karl Freund hésitait encore à employer certains truquages, ou même quelques prestigieux effets d'éclairage qui, lorsqu'il tournera pour Murnau, lui seront déjà familiers.

Les esquisses de décors du célèbre Hans Poelzig (adaptés par Kurt Richter) prévoyaient ces effets typiquement allemands : fenêtres d'où tombent des nappes de lumière vaporeuse qui, dans un intérieur ténébreux, s'entremêlent aux grains de poussière. C'est Boese qui eut l'idée d'utiliser les rayons du soleil, à à une heure précise du matin, qui tombaient dans l'angle voulu et qu'il mélangeait savamment avec du mica finement moulu. Grâce à lui, l'évocation du démon par le rabbin devint quasi magique. Il se servait, sans peur, de la haute fréquence électrique, afin de produire les éclairs. Et il sut, en collant de temps en temps sur le négatif des images doubles, faire varier l'intensité de la lumière et des ombres sur les visages pendant cet orage démoniaque.

D'autre part, Boese avait fait réserver en dessous du plateau une cavité d'à peu près 75 cm. de hauteur, où se cachèrent, accroupis, des électriciens chargés de faire monter dans le cercle magique autour du rabbin (Steinrück) et son disciple (Ernst Deutsch) de véritables flammes. Deutsch, angoissé, devait sortir du cercle magique et le script prévoyait que des démons surgissaient, semblables à des formes en feu pour dévorer, véritables flammes, son mantelet. Boese sachant que des *fondus* n'aboutiraient pas au même effet, entoura Deutsch (installé sur une plaque de cuivre munie d'un inducteur) de plusieurs petits mantelets en cellulose, teints en noir et imbus d'un liquide chimique, où, à l'intérieur, furent cousus des fils conducteurs en cuivre. Au moyen de coton fulminant et d'étincelles électriques, il parvint à des effets étonnants : le mantelet fut dévoré par les fantômes nullement surimpressionnés qui se glissèrent palpables, menaçants.

Mais son plus grand exploit fut la scène où le Golem s'anime et Paul Wegener ouvre les yeux pour la première fois. Se servant d'une seule prise de vue sans coupures, Boese a su occuper les regards des spectateurs qui voient, du côté gauche, le rabbin en train de préparer la formule magique de telle façon que personne ne s'est jamais aperçu que, du côté droit, le mannequin du Golem a été vite retiré et que Wegener s'y est substitué à lui, rapide comme l'éclair.



Carl Boese

Peu avant sa mort, Boese avait mis sur papier, à ma demande, ses souvenirs sur le tournage du *Golem*, où j'avais toujours été désireuse de savoir quelle fut sa part de collaboration exacte — mémoire qui va paraître *in extenso* dans le « Bulletin International de la Recherche Historique Cinématographique de la Fédération Internationale des Archives du Film. » — L. H. E.

MORT DE F.-A. WAGNER

Fritz-Arno Wagner, le dernier des grands opérateurs de l'âge d'or du cinéma allemand, vient de trouver la mort dans un stupide accident, lors du tournage d'un film sans doute médiocre, du moins semble l'indiquer son titre : *Ohne Mutter geht es nicht* (*Ça ne va pas sans maman*), réalisé dans les studios de Goettingen. Comme on tournait sur une route, Wagner, lors d'un brusque virage, fut projeté du haut de la plateforme, où il s'était juché en même temps que deux autres personnes. Sa mort ressemble à celle de Murnau dont il fut l'opérateur pour *Schloss Vogelöd, Nosfératu, La Terre qui flambe.*

Né en Thuringe, en 1889, il avait débuté en 1909, chez Pathé à Paris, dans les services commerciaux. Puis, Pathé Journal l'envoya à Vienne et à Berlin. Il fut ensuite *caméraman* d'*actualités* à New York et au Mexique.

Promu au rang d'opérateur de longs-métrages, sa technique éblouissante et ses dons visuels le firent tourner les meilleurs films de l'époque : pour Fritz Lang, *Les Trois Lumières, Les Espions, M.* et *le Testament du Dr Mabuse*. C'est lui également à qui on doit les éclairages chatoyants de *La Chronique de Grieshuus*, film d'Arthur von Gerlach, le clair-obscur à la Rembrandt, du *Montreur d'Ombres* et d'autres films d'Arthur Robison, *Entre soir et matin*, et *Pietro le Corsaire*. Il fut également un des opérateurs préférés de G.-W. Pabst, pour lequel il tourna *L'Amour de Jeanne Ney, Quatre de l'Infanterie* et le célèbre *Opéra de Quat'Sous*.

Wagner, qui n'avait jamais adhéré au nazisme et qui, homme robuste, plein de vitalité avait son franc parler, n'était pas apprécié à son juste mérite dans l'Allemagne de la seconde après-guerre. Il avait d'abord travaillé à la Defa, comme son collègue Robert Baberske, second opérateur du *Dernier des Hommes*, mort au commencement de 1958. Puis, retourné à Berlin-Ouest, il se vit confier des films assez insignifiants et cela très rarement encore. On ne comprenait plus sa manière soignée, son goût pour les essais et les calculs, dans ces studios allemands où l'on tourne aujourd'hui sans préparation.

Nous avions pu voir, il y a quelques années, au festival de Venise, un film publicitaire, pour la maison Volkswagen, magnifiquement photographié par Wagner, en couleurs et sur écran large. Il y prouvait qu'il restait le meilleur opérateur d'Allemagne, même dans le domaine de la couleur.

Fritz Lang, qui avait pensé un moment à lui pour *Le Tombeau Hindou*, avait finalement opté pour Richard Angst, ancien opérateur d'Arnold Fanck et de Leni Riefenstahl, parce que celui-ci avait déjà tourné des extérieurs aux Indes. Et il est bien triste de songer qu'il s'en fallut de peu que Fritz Arno Wagner ne rencontrât pas son destin sur une route banale, près de Goettingen. — L.H.E.

SIGNAL

Indiscret de Stanley Donen avec Bergman Ingrid et Cary Grant, est adapté par l'auteur d'une pièce de *Norman Krasna* « Kind Sir », créée à Broadway par Charles Boyer et Tallulah Bankhead. La pièce fut un four, le film à trois ou quatre moments confine au chef-d'œuvre. Une actrice en vogue tombe amoureuse d'un brillant diplomate de l'OTAN. Tellement brillant qu'il argue d'un mariage imaginaire pour se payer une aventure à Londres entre deux avions (ses fonctions le retiennent à Paris) sans risquer de se laisser enchaîner pour la vie. « Elle », Ingrid Bergman, découvre le pot aux roses et mijote une vengeance à sa façon, « lui », Cary Grant, tout marri, mais plus gentleman que jamais, sauve élégamment la face. Donen a traité son film en deux tons : l'un, de pur badinage amoureux, où les amants masquent l'intensité de leurs sentiments derrière la banalité des propos ; l'autre, plus appuyé, théâtral, plutôt décevant, proche d'un vaudeville français (mais sans les caleçons chers à Jean de Létraz !).

Quand Donen cède le pas à son scénariste Krasna, la ficelle grosse comme un câble gâche notre plaisir. Quand Donen au contraire joue de ses prérogatives de metteur en scène, notre enchantement est presque sans limite : ainsi d'une promenade le long de la Tamise, filmée avec une rare virtuosité, plus loin un étonnant échange au téléphone entre Bergman et Cary Grant, avec l'écran coupé au milieu, mais les mouvements des acteurs si admirablement synchronisés qu'on en a le souffle coupé. La couleur, inégale, pour des raisons techniques, nous réserve cependant deux ou trois moments de vraie magie, notamment dans une cuisine édénique. Bergman est bonne, mais Cary Grant, soudainement rajeuni (on lui a « remonté » le visage comme à Gary Cooper, avec plus de succès. La fameuse petite bosse de *Elle et lui* a disparu), s'affirme comme il y a vingt ans dans *Cette sacrée vérité*, le prince de la comédie américaine. Et au fond nous pensons beaucoup à Leo Mac Carey, avec la différence que Donen procède par sautes brusques d'humour et de sentimentalité, a peur de se laisser prendre au piège, disons-le net, manque encore de confiance en lui. Il a aujourd'hui atteint ce carrefour d'où il doit s'orienter soit du côté de Lubitsch soit dans la direction plus vulgaire d'un Walter Lang. — L. Ms.



En compagnie de leur metteur en scène, Stanley Donen, Cary Grant et Ingrid Bergman étudient le script d'Indiscret.

ALDRICH EN DIFFICULTE

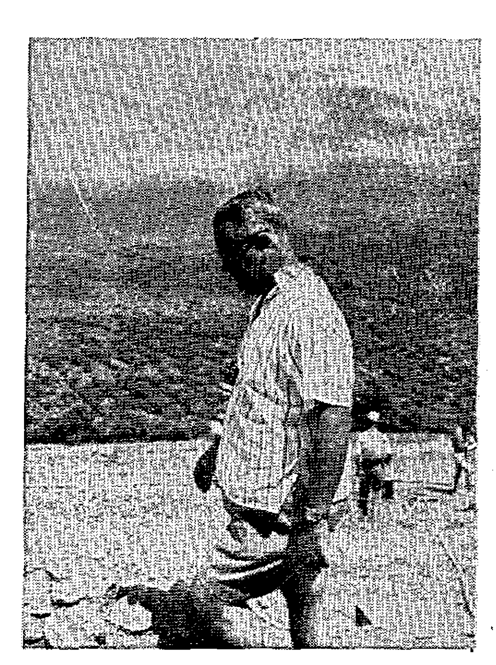
Après cinq semaines d'extérieurs à Athènes, Aldrich achève les intérieurs de *Angry Hills* aux studios M.G.M. d'Elstree. Je le rencontre à la cantine du studio. Il est malheureux d'avoir à se quereller avec ses producteurs, car il ne s'imagine nullement dans la peau d'un Stroheim ou d'un Orson Welles. Son seul désir est de travailler dans sa partie, la réalisation des films, mais il voudrait être à même de les tourner selon son goût, compte tenu des nécessités commerciales.

Dans *The Phœnix* il a traité un sujet lui permettant d'exprimer sa propre attitude en face des problèmes de réadaptation posés par l'après-guerre et de traduire son obsession continuelle des rapports héros-antihéros. Il a la conviction d'avoir réalisé plus qu'un film avec six personnages affrontant de graves dangers pour déminer Berlin immédiatement après la guerre. Pour lui il s'agissait de montrer la nécessité pour l'individu de faire choix d'une cause et d'une croyance, avant de se sentir libre d'aimer et de participer de façon stable à la vie sociale. Dans la société moderne l'individu ne peut s'affirmer sans un perpétuel combat contre l'autorité usurpée.

« *Mais,* insiste Aldrich, tout en piquant sa fourchette dans un maigre repas anglais — pour maintenir son poids à des proportions raisonnables — *malgré la vogue des productions hollywoodiennes tournées à l'étranger, les producteurs se donnent rarement la peine de lire soigneusement un script ou d'essayer de le comprendre. Ils ne sont préoccupés que du choix des vedettes, du coût de la production, et des chances de succès. Avec* The Phœnix, *ils ne s'attendaient pas au film peu conventionnel que je leur ai livré, et les deux heures vingt minutes de projection de la bande finale les faisaient tiquer. On alla donc chercher une paire de ciseaux et United Artists, la firme distributrice, et ses responsables, Ray Stark et Elliot Hyman, envoyèrent Andrew Stone en Angleterre pour discuter avec le producteur anglais, Michael Carrera, des coupures nécessaires pour ramener le métrage à la durée standard de* 90 *minutes.* »

Aldrich songe à faire retirer son nom du générique si les coupures sont excessives et dénaturent le sens du film. Il sent qu'il nuirait ainsi à sa carrière et, après l'année et demie d'inactivité consécutive à ses disputes avec Cohn à propos de *Rackett dans la couture,* il lui serait, certes, préjudiciable de ne signer que le seul *The Angry Hills* qui n'est qu'un mélodrame solidement charpenté, même s'il a fait de son mieux pour lui conférer un aspect plus personnel (c'est l'histoire d'un Américain cynique, correspondant de presse, qui s'éveille peu à peu aux problèmes politiques et moraux, lors d'un séjour forcé en Grèce aux premières heures de la dernière guerre mondiale).

Après *Angry Hills,* Aldrich pense réaliser *Kinderspiel* en Allemagne, sans vedettes. C'est une sorte de fantaisie prémonitoire sur un complot des enfants du monde entier, las des jeux belliqueux de leurs aînés, et décidés à quitter leurs foyers et à émigrer vers des cieux plus paisibles. Puis il y aura peut-être *Tarass-Boulba* en Yougoslavie ; il songe également à un Western du style *Vera-Cruz, Texas Tyranny,* qui serait tourné à Mexico, et éventuellement à une nouvelle production en Grèce. — G.M.



Robert Aldrich en Grèce, au cours des extérieurs de son dernier film, Angry Hills.

BRESSON VU PAR MARIA CASARES

Au cours de l'émission télévisée, *Gros Plan*, de Pierre Cardinal, Maria Casarès a retracé les étapes de sa carrière cinématographique. De cet intelligent exposé, nous extrayons quelques lignes, celles qui concernent *Les Dames du Bois de Boulogne*.

Bresson vint confirmer mes soupçons au-delà de mes espérances. Je pourrais dire qu'il m'est apparu alors comme le metteur en scène-type pour illustrer ma petite thèse. Tête et cœur, reins, foie, mains et pieds de son film, il voudrait être tout et tous à la fois, jouer tous les rôles, écrire le texte, cadrer, photographier, faire les costumes, fabriquer les accessoires. Je le soupçonnais même de vouloir être la caméra et les spots. Sur le plateau, c'est un tyran voulant se substituer à tout, exigeant au millimètre près, à l'intonation près. Une larme doit couler comme ceci et non autrement, un regard doit se lever d'une manière précise — et pas toujours commode ! — Il faut scander la phrase comme il le désire, et je l'ai vu se promener devant moi, effaré, pendant vingt minutes, répétant une petite phrase que j'avais à dire dans la spontanéité : « Ah ! Jean, vous m'avez fait peur ! » pour trouver l'intonation qu'il jugeait adéquate et me l'imposer ensuite avant de tourner.

Alors, que devenait l'acteur ? Un robot ? Un outil ? Une marionnette ?

Je n'en finirais pas, si je devais raconter la petite histoire de ce film depuis le début du tournage où Lucienne Bogaert et moi buvions fine sur fine pour répondre aux désirs et aux ordres de Robert Bresson (il nous saoulait pour venir à bout de nos nerfs — disait-il — et de notre personnalité, je pense). Jusqu'à la fin où découragés, épuisés, vaincus, presque tous les acteurs abandonnaient en arrivant au studio tout ce qui pouvait ressembler à une vie propre ou à une volonté personnelle, pour traîner devant notre doux tyran (car il était doux en plus !) ce qu'il désirait : un corps, une voix qu'il avait choisis comme on achète un objet qui ornera bien, pense-t-on, un coin de cheminée.

Le film a eu un long succès. Il est devenu même un classique du cinéma. Je suis donc dans mon tort. Mais cela me laisse entière liberté pour dire que je n'ai jamais haï personne comme j'ai haï Robert Bresson sur le plateau — car à la ville je l'aime beaucoup. Oui, je l'ai haï de tout mon cœur, quoique dans le fond de moi-même je le comprisse bien. Il poussait jusqu'à l'absurde son rôle de metteur en scène de cinéma. D'autres le font en battant leurs interprètes pour les obliger à pleurer et photographier leurs larmes. C'est insupportable et cela appelle le mépris. Lui, il les tuait doucement, gentiment, pour en garder la carapace. C'est bien plus estimable et cela mérite la haine...

AUTANT-LARA ET LE SYLLOGISME

Si Jean Renoir, au cours d'une conférence de presse devait parler de son ami Georges Simenon, cela donnerait à peu près : « Ah ! mais Simenon, c'est un type formidable et puis un vieux copain ; cet homme-là, c'est un génie, n'est-ce pas, etc, etc. »

Claude Autant-Lara, dont on sait qu'il ne brille pas par la *générosité, n'aurait pas de ces* élans. Voici, concernant Simenon, quelques lignes extraordinairement élogieuses dans la réticence et réticentes dans l'éloge, extraites de sa conférence de presse à l'issue de la projection de son excellent film, *En cas de malheur*, à Venise :

« *Les esprits distingués feignent de n'accorder à Georges Simenon qu'une valeur littéraire mesurée. Qu'ils rendent bien plutôt hommage à cet écrivain prolifique qui, malgré l'extraordinaire abondance de sa production, présente presque à chaque fois des romans intéressants par les situations comme par les personnages, et marqués au coin d'une observation toujours aiguë, toujours juste et bien souvent passionnante.* »

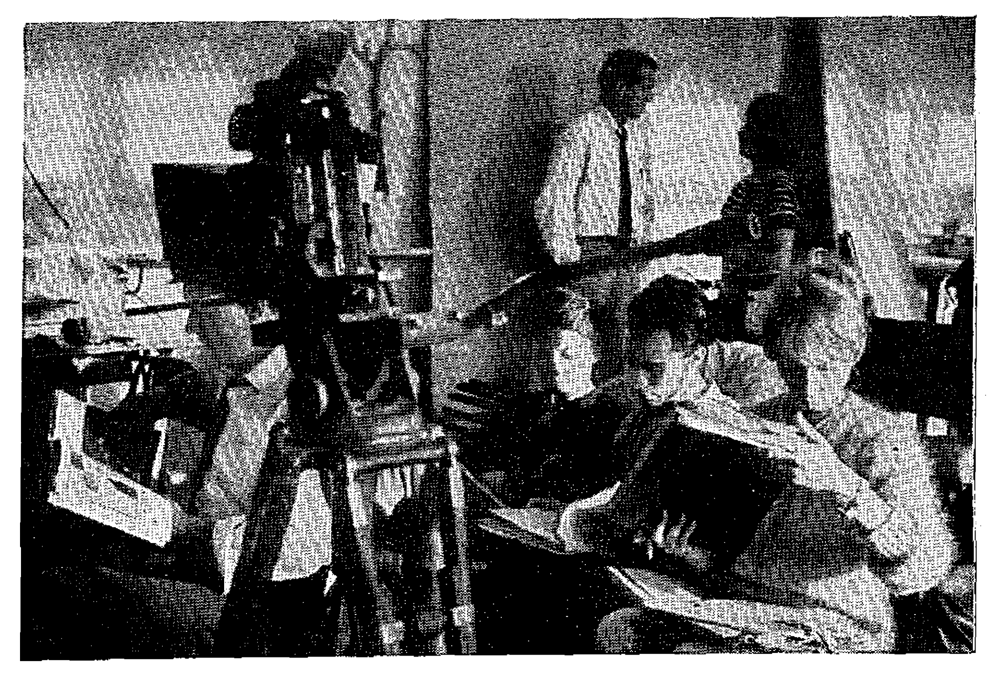
Remarquons que si les esprits distingués *feignent* de n'accorder à Simenon qu'une valeur littéraire mesurée, c'est qu'ils lui accordent, *au fond de leur cœur* une valeur littéraire non-mesurée, ce qui n'est manifestement pas le cas d'Autant-Lara, esprit par *conséquent non distingué !* — F.T.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMEROS

Charles Bitsch et Jacques Rivette	Entretien avec Nicholas Ray.
Jean Domarchi et Jacques Demy	Entretien avec Luchino Visconti.
Lotte H. Eisner	Rencontre avec Fritz Lang.
Kenji Mizoguchi	Réflexions sur mon métier.
Louis Marcorelles	Situation du cinéma anglais.
François Truffaut	La fièvre de Jean Vigo.

Ce petit journal a été rédigé par JACQUES DONIOL-VALCROZE, LOTTE H. EISNER, LOUIS MARCORELLES, GENE MOSKOWITZ et FRANÇOIS TRUFFAUT.

LA PHOTO DU MOIS



Quelques-uns des membres de l'équipe de *Paris nous appartient.* Au premier plan : Robert Lachenay, Suzanne Schiffman, Jacques Rivette, Laura Mauri. Au fond : Daniel Crohem et Betty Schneider.

Jacques Rivette termine actuellement le tournage de *Paris nous appartient* dont la presse hebdomadaire vous a plus ou moins conté les aventures. Commencé début juillet avec cent quarante mille francs, du matériel emprunté et de la bonne volonté, ce film est déjà aux trois quarts terminé. Le plus difficile reste à faire, puisqu'il s'agit maintenant d'achever des scènes commencées il y a plusieurs semaines sous le soleil ou la pluie, interrompues par changements brusques du temps ou départ de certains interprètes vers d'autres tournages.

Trois jours avant le premier tour de manivelle, Laurent Terzieff, choisi par Rivette pour interpréter le rôle de Gérard, jeune metteur en scène de théâtre qui s'entête à monter « Périclès » sans argent et contre tous les conseils, renonça au rôle pour raison de santé. Gianni Esposito, quoique très sollicité par le théâtre, la peinture, l'architecture et le cinéma, accepta de le remplacer et tourna une grande partie de son rôle avant de rejoindre Pierre Kast à Saint-Tropez pour tenir un second rôle dans *Le Bel Age.*

Dans le même ordre d'idées, Rivette devra attendre la terminaison du film de Claude Chabrol pour récupérer Jean-Claude Brialy, barbu dans *Les Cousins,* imberbe dans *Paris nous appartient.*

Comme prévu dans le scénario où plusieurs comédiens, cessant de croire à « l'aventure Périclès », abandonnent leur metteur en scène fauché, certains interprètes du film ont disparu du circuit, parfois quelques heures seulement avant de tourner. Mais l'essentiel de l'équipe tient le coup avec un désintéressement et une confiance admirables.

La force de Rivette et ce qui empêchera *Paris nous appartient* de ressembler à une entreprise d'amateur, c'est qu'imperturbablement il tourne son film comme s'il disposait de trois cents millions, ne renonçant jamais à une idée difficile à concrétiser, raffinant son découpage au lieu de le simplifier, recommençant autant de fois qu'il est nécessaire chaque plan, chaque scène. Parallèlement, il améliore au fur et à mesure son scénario en lui donnant des dimensions nouvelles et en le faisant profiter des incidents de tournage. Félicitons Rivette et son extraordinaire équipe : Paris leur appartient. — F.T.

LES FILMS



Kim Stanley dans *La Déesse,* de John Cromwell.

Hors des sentiers battus

THE GODDESS (LA DEESSE), film américain de JOHN CROMWELL. *Scénario :* Paddy Chayefsky. *Images :* Arthur J. Ornitz. *Décors :* Ted Haworth. *Musique :* Virgil Thomson. *Interprétation :* Kim Stanley, Patty Duke, Chris Flanagan, Betty Lou Holland, Joan Copeland, Gerald Hiken, Steve Hill, Lloyd Bridges, Elizabeth Wilson, Gail Haworth. *Production :* Milton Perlman, 1958. *Distribution :* Columbia.

Il est intéressant de critiquer *La Déesse* en même temps que 10 *rue Frederick,* car la comparaison permet de mieux situer et définir l'un et l'autre. Au premier abord, le film de Paddy Chayefsky, surtout si on le superpose à *Marty,* risque d'être confondu avec ce genre « sociologique » auquel je rattacherai celui de Philip Dunne. Mais je crois que c'est justement le malentendu à éviter. *La Déesse* est d'une autre classe et procède d'une

autre dramaturgie. Les vraies sources de l'inspiration de Paddy Chayefsky sont à chercher bien moins dans le roman de critique sociale américain et dans le vague à l'âme sociologique du capitalisme des U.S.A, que dans l'œuvre de Tchékov ou de J.-P. Sartre, pour ne citer que deux admirations littéraires de l'auteur de *La Nuit des maris*. Autrement dit, si l'œuvre de Paddy Chayefsky est accidentellement sociologique et critique par le conditionnement historique et la situations des personnages, elle est, par essence, morale et métaphysique. Alors qu'il s'agit dans 10 *rue Frederick* d'une sociologie qui accède plus ou moins à la conscience morale du salut personnel, l'explication des films de Chayefsky est transcendante, c'est l'essence de la condition humaine qui est mise en cause et examinée dans le contexte de la civilisation américaine. Certes cette civilisation est déterminante, mais pas plus que la civilisation russe sur les héros de Dostoïevsky, comme cause immédiate et non comme cause première. On en pouvait douter avec *Marty*, encore un peu avec *Bachelors Party*. Mais ceux qui compareraient *La Déesse* à *Sunset Boulevard* feraient un total contresens, même s'il s'agit dans les deux cas d'une description impitoyable de l'aliénation hollywoodienne. Mais, dans le film de Wilder, cette aliénation est tout entière définie au niveau de la sociologie et de la psychologie, quand elle n'a de sens ici que dans une perspective ontologique.

J'avoue pourtant que le film de Paddy Chayefsky a de quoi dérouter et que je ne le tiens pas pour une entreprise parfaitement convaincante, mais cela même qui me gêne en lui me paraît digne d'estime, sinon d'admiration, et en tout cas d'intérêt. On lui reprochera à juste titre le choix de son actrice principale, inconnue au cinéma et célèbre paraît-il à Broadway : elle joue admirablement, quoique dans un style un peu théâtral, qui n'est pas pour me déplaire, mais elle paraît ses trente-cinq ans, quand le scénario lui en donne seize. : c'est pourtant et alors qu'elle joue le mieux. Plus gênante encore est l'obligation de croire à la réussite comme star à Hollywood de cette femme sans grâce et sans intelligence. On discerne mal dans quel emploi elle a pu triompher. Mais ces relatives invraisemblances n'ont pas que des inconvénients : elles nous sortent du moins des ornières du sex-appeal et de l'érotisme, elles empêchent l'esprit du spectateur de se réfugier dans les catégories traditionnelles du cinéma américain. Elles l'obligent à réfléchir sur le personnage pour lui-même.

Ce qui me trouble davantage, je l'avoue, c'est son vide mental. Aliénée dès l'adolescence par le mythe d'Hollywood, l'héroïne dont Chayefsky nous trace le portrait se définit par le vide, vide non seulement moral mais intellectuel et cela dès le départ ou du moins dès l'adolescence. Ce « portrait d'une idole » n'est à l'image des « Oscars » que plâtre doré. On comprendrait mieux la destruction d'une personnalité pour laquelle on éprouverait au départ sympathie et admiration. Mais cela au fond a déjà été fait souvent (*Le Grand Couteau, Une étoile est née, La Comtesse aux pieds nus*) et Chayefsky se prive là aussi d'une facilité dramatique, l'hollywoodisation n'est plus ici l'anéantissement de la personnalité dans le mythe, mais la promotion du néant.

Le thème fondamental de Chayefsky est évidemment celui de l'ennui. On le retrouve encore dans les personnages secondaires, surtout ceux des maris. De l'héroïne on ne saurait dire qu'elle s'ennuie, tant cette notion est chez elle dépassée, fondue, englobée dans son projet fondamental. Elle n'a plus assez de conscience pour s'ennuyer, juste assez pour devenir folle. Mais elle répand l'ennui autour d'elle, comme un rayonnement secondaire issu de sa désintégration existentielle et dont Chayefsky étudie la pénétration et les effets sur ceux qui y sont exposés.

Quant à l'admirable mise en scène de John Cromwell, on n'a pas manqué évidemment d'évoquer la télévision par réflexe critique conditionné, à cause de Chayefsky d'abord, mais aussi de la longueur des plans fixes en cadrages rapprochés. C'est absurde. Je ne prétends pas bien connaître l'œuvre de ce metteur en scène de soixante-dix ans, auquel le cinéma américain est tout de même redevable de quelques-uns de ses meilleurs drames psychologiques, mais je n'ai pas oublié après douze ans l'interminable plan fixe du discours d'*Abe Lincoln in Illinois* (réalisé en 1940) qui ne pouvait sûrement rien devoir à la technique de la T.V. Cromwell a toujours affectionné

cette insistance de la caméra, un peu lourde peut-être, mais si sûre de l'effet obtenu. Quoi qu'il en soit, l'intensité suffocante du plan-séquence dans la voiture (le monologue hystérique de la jeune fille, cependant que le garçon se demande s'il aura le courage de l'embrasser) ne doit rien de son efficacité au « style » télévision, il est à juger par rapport aux seuls moyens du cinéma. Aussi bien Cromwell nous offre-t-il, surtout au début du film, des plans d'une beauté plus classique, un peu désuète peut-être, mais quel plaisir de retrouver cette science magistrale de l'atmosphère des vieux maîtres du cinéma américain d'avant guerre, la poésie de Griffith, nuancée, enrichie, adoucie par trente ans d'expérience. Il se peut que la séquence de la fillette rentrant de l'école et ne trouvant personne à qui faire partager sa joie d'avoir réussi à l'examen de passage dans la classe supérieure, soit un peu sentimentale, mais je pense surtout au plan où nous la voyons appeler en vain la voisine. La justesse de l'harmonie entre le décor, le cadrage et le son, d'emblée, nous submerge et cette image d'une seconde s'imprime dans la mémoire avec une intensité brûlante. Tant d'efficacité dans la simplicité n'est peut-être pas très « moderne ». On préfère aujourd'hui le coup de poing à l'estomac au coup au cœur, prenons garde pourtant, en secouant trop fort le cocotier d'y perdre des fruits encore bien savoureux.

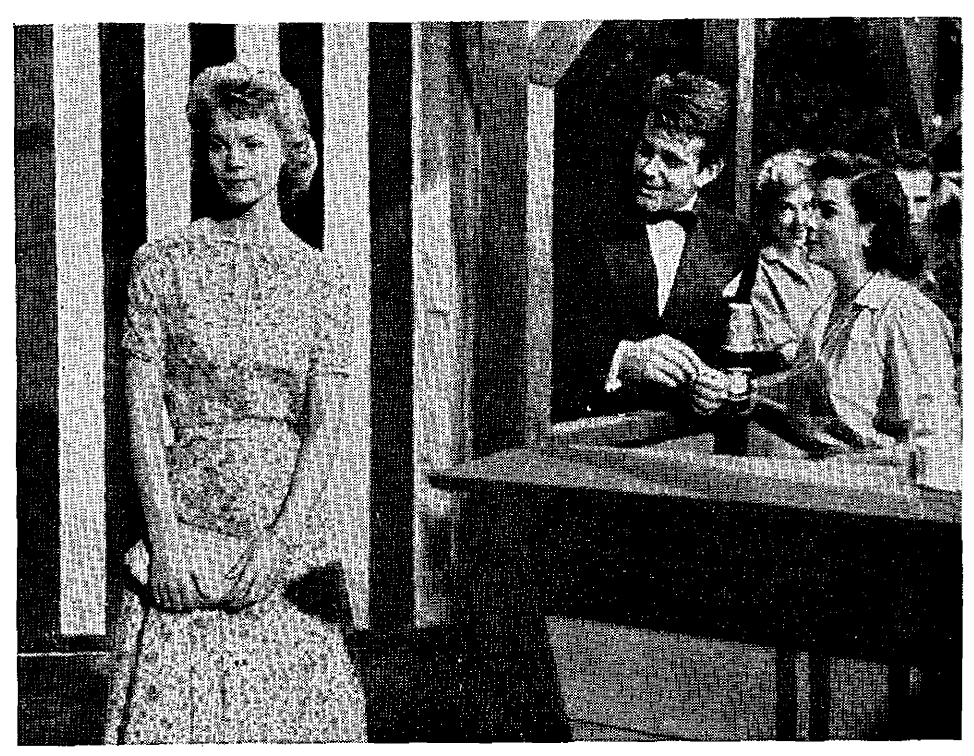
Aussi *La Déesse* est-il le premier film de Chayefsky qui ne se définisse pas uniquement par le script, bien que celui-ci y demeure tout de même déterminant. Il se peut même que cette mise en scène ne se coule pas parfaitement sur le scénario, ne l'épouse pas avec la mollesse pénétrante de celle de Delbert Mann dans *La Nuit des maris*. Mais cette relative autonomie de la mise en scène institue dans le film une tension étrange, elle contribue encore au caractère insolite de cette entreprise, déroutante par bien des aspects, mais toujours étonnante et, en tout cas, combien plus digne de réflexion et d'intérêt que la plupart des films ambitieux américains.

André BAZIN.

Ornières de la sociologie

TEN NORTH FREDERICK (10, RUE FREDERICK), film américain en Cinémascope de PHILIP DUNNE. *Scénario :* Ph. Dunne, d'après le roman de John O'Hara. *Images :* Joe McDonald. *Décors :* W. Scott et E. Benneche. *Musique :* Leigh Harline. *Interprétation :* Gary Cooper, Diane Varsi, Suzy Parker, Geraldine Fitzgerald, Tom Tully, Ray Stricklyn, Philip Ober, John Emery, Stuart Whitman, Linda Watkins, Barbara Nichols. *Production :* Charles Brackett 1958. *Distribution :* 20th Century-Fox.

On peut être sévère ou indulgent pour ce film de Philip Dunne. suivant qu'on le condamne avec le genre auquel il appartient ou que, le genre admis, on le compare à des films comme *L'Homme au complet gris* ou *Les Plaisirs de l'enfer*. *10 rue Frederick* procède en effet de cette thématique sociologique spécifiquement américaine: le conflit entre les exigences de la réussite sociale et le respect de soi-même. Le héros du film, s'apercevant de la vanité de ce qui fait jusqu'alors le but de sa vie, préfère compromettre sa situation professionnelle ou perdre l'estime conventionnelle de ses concitoyens pour se retrouver enfin en paix avec lui-même. Le thème n'est pas nouveau, mais, avant guerre, il n'avait guère été traité que sur le mode de la comédie et principalement par Frank Capra. Le thème majeur de Hollywood était alors bien davantage celui optimiste de la chance de réussite que chaque Américain porte dans sa biographie, comme le soldat français le bâton de maréchal dans sa giberne. La mauvaise conscience cinématographique devant l' « american way of life » est un phénomène relativement nouveau, s'il ne l'est pas dans le roman et justement dans ceux de John O'Hara dont est tiré *10 rue Frederick*. Je n'ai pas lu celui-ci, mais je m'étonne qu'on n'ait pas encore adapté l'admirable *Rendez-vous à Samara,* histoire de la déchéance privée et sociale d'un homme réduit en quarante-huit heures au suicide pour



Diane Varsi et Stuart Whitman dans 10, *rue Frédérick*, de Philip Dunne.

avoir jeté son verre de whisky à la figure d'un type important dont la tête ne lui revenait pas. L'unité de temps et d'action fait de *Rendez-vous à Samara* une sorte de tragédie sociologique exemplaire, 10 *rue Frederick*, du moins le film, n'a pas cette unité. La première partie est sociologique, la seconde se voudrait plutôt psychologique, J.-B. Chapin est un avocat en vue, marié à une femme de tête ambitieuse qui le pousse à faire maintenant carrière politique. Il s'engage dans la bataille électroale, en alimentant du reste largement les caisses du parti, non sans qu'un honnête pourcentage ne s'égare dans le portefeuille de l'intermédiaire. Mais l'entreprise est brisée net par la menace d'un scandale familial. Sa fille se marie secrètement avec un trompettiste de jazz dont elle est enceinte. Toujours poussé par sa femme, Chapin achète l'annulation du mariage et une fausse couche opportune vient effacer les dernières traces de cette fâcheuse aventure. Sauf pour la jeune femme qui, définitivement écœurée par sa famille s'en va vivre seule à New York. L'avocat réalise alors qu'il a perdu ce qui comptait le plus dans sa vie, la confiance de ses enfants, et comprend aussi quelle triste comédie a été son apparente paix conjugale, quand sa femme, dépitée par son échec politique, lui avoue qu'elle a eu jadis une aventure.

Pourtant le bonheur est encore promis à cet homme de cinquante-cinq ans : il fond sur lui le jour, où voulant rendre visite à sa fille à New York, il fait la connaissance de l'amie chez qui elle vit, une cover-girl distinguée et intelligente qui préférera ce quinquagénaire à son boy friend. Chapin ne sera pas mort sans connaître l'amour et, s'il renonce par lucidité à la folie de ce bonheur dont la jeune fille souffrirait un jour, du moins emportera-t-il dans la tombe la connaissance d'une autre joie que celle de la « réussite » sociale. Cette mort ne tardera pas, moitié suicide par l'alcool, moitié assassinat par la femme froidement complice de ce suicide et qui retrouvera

dans son veuvage le prestige et la dignité que la déchéance de son mari compromettait.

On chercherait certes en vain de justifier ce 10 *rue Frederick* par la mise en scène. Ancien scénariste comme Nunnally Johnson et Mankiewicz, Philip Dunne ne semble pas comme eux chercher à jouer les réalisateurs refoulés. Les seules qualités du film résident dans l'adaptation et la direction d'acteurs ; l'adaptation qui donne une impression de fidélité et semble assez bien épouser les relatives subtilités de la psychologie romanesque ; la direction d'acteurs, classique certes, mais, dans le genre, impeccable, dominée naturellement par un Gary Cooper très en forme et toujours agréable à regarder. Suzy Parker est bien belle. Mais Dieu ce que cette petite Diane Varsi, avec son front têtu de jeune fille américaine moderne, commence déjà à porter sur les nerfs !

André BAZIN.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS



Honnête métier

LE GORILLE VOUS SALUE BIEN, film français en Franscope de BERNARD BORDERIE. *Scénario :* d'après le roman de A. L. Dominique. *Images :* Louis Page. *Interprétation :* Lino Ventura, Charles Vanel, Pierre Dux, Bella Darvi. *Production :* Pathé-Cinéma-Raoul Ploquin 1958.

Pourquoi ne pas au moins le signaler. On se plaint assez souvent de ce que le cinéma français manque d'une production commerciale estimable et paraisse condamné irrémédiablement à choisir entre l'ambition (réussie ou non) et la vulgarité, la sottise et la laideur. Rendons avec plaisir à Bernard Borderie cette justice qu'il aura su avec *Le Gorille vous salue bien* donner la relance à un genre exténué et déconsidéré notamment par tant de mauvaises séries noires. Le personnage inspiré du roman de A. L. Dominique est *a priori* bien plus vraisemblable et attachant que celui d'Eddie Constantine et Lino Ventura entre parfaitement dans la peau de ce Gorille.

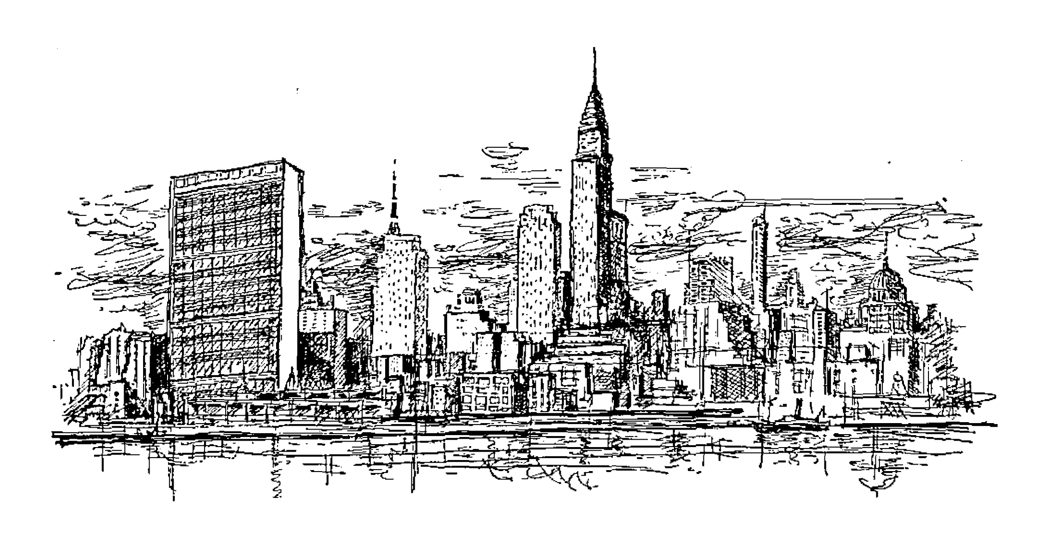
Surtout Borderie a su trouver un ton qui n'est pas exactement celui de la parodie ou du pastiche, mais qui exorcise assez l'horreur grand-guignolesque des situations pour faire passer le film du côté de la comédie. Cela témoigne d'une honnête connaissance du cinéma, sinon tout à fait comme art, du moins comme métier. Bref on peut garder le respect de soi-même et aller voir ce film français pour s'amuser.

André BAZIN.

Grosses ficelles

DER ARZT VON STALINGRAD (LE MEDECIN DE STALINGRAD), film allemand de GEZA RADVANYI. *Scénario :* d'après le roman de Heinz G. Konsalik. *Images :* Georg Krause. *Interprétation :* O. E. Hasse, Eva Bartok, Hannes Messemer, Walter Reyer. *Production :* Divina-Gloria 1958.

Depuis *l'Etrange désir de Monsieur Bard*, on savait que penser de Radvanyi, sorte de Léonide Moguy prétentieux compliqué de romantisme confus. Ce n'est pas *Le Médecin de Stalingrad* qui le fera remonter dans notre estime. Entreprise plus que douteuse dans ses arrières-pensées politiques, ce film touche à l'infamie dans ses procédés dramatiques. Radvanyi ne recule devant rien fût-ce la plus lourde invraisemblance matérielle pour frapper les effets les plus gros. *Le Médecin de Stalingrad* ne mériterait même pas ces lignes, s'il ne témoignait d'une part de la déchéance de l'actuel cinéma allemand, et si d'autre part la présence d'une distribution brillante comportant notamment Eva Bartok, O. E. Hasse et Hannes Messemer, ne risquait de donner le change et d'égarer quelques lecteurs des CAHIERS DU CINÉMA. — A. B.



LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weinberg

INDISCREET. — Les comédies de mœurs de Lubitsch (*The Marriage Circle*, *Kiss Me Again*, etc...) qui traitaient du sexe avec une ironie mordante, n'ont malheureusement pas livré leur secret ; seules quelques œuvres tournées par les disciples de ce grand satiriste, comme Malcom St Clair ou Harry d'Arrast, peuvent leur être comparées. Aujourd'hui, on nous propose plutôt des entreprises d'une sophistication parfaitement consciente, telle *Indiscreet*, film de Stanley Donen réunissant Ingrid Bergman et Gary Grant, que seuls les « fans » de ces deux vedettes sauront voir jusqu'au bout, sans avoir envie d'aller prendre un remontant au bar le plus proche.

THE MATCHMAKER est une adaptation réussie de la comédie de Thornton Wilder sur les mœurs conjugales au début de ce siècle, mais, ici, c'est du jeu très particulier de Shirley Booth qu'il faut être amateur, pour ne pas éprouver ensuite le besoin de prendre deux ou trois calvados.

THE RELUCTANT DEBUTANTE. — A moins d'être transporté par la seule présence de Rex Harrisson et Kay Kendall, cette « comédie » sans sel de Vincente Minnelli est un spectacle assez pénible. Encore un calvados...

MOI ET LE COLONEL. — La pièce de Franz Werfel, « Jacobowsky et le Colonel », devait avoir un autre intérêt que sa version cinématographique, *Moi et le Colonel*, car c'est un film bien fade. Le sujet en lui-même en vaut un autre. Un arrogant officier de cavalerie polonais, style ancienne école, avec un solide fonds d'antisémitisme, se trouve, sa tête étant mise à prix par les Nazis, fuir les Allemands à travers la France occupée en compagnie d'un timide juif polonais ; mais pour en tirer le meilleur parti, il eût fallu l'ironie (et surtout le point de vue) de l'Autant-Lara de *La Traversée de Paris*. Danny Kaye, le juif, et Curd Jurgens, le Colonel, ont plutôt l'air de marionnettes que d'êtres humains : particulièrement Jurgens.

WIND ACROSS THE EVERGLADES. — Le dernier film de Nicholas Ray, *Wind Across the Everglades*, traite du commerce illégal des plumes d'aigrettes qui se pratiquait, au tournant du siècle, dans les marais de Floride ; les aigret-

tes qui y nichaient étaient massacrées sans pitié par une poignée de trappeurs hors-la-loi, alléchés par la prime qu'offraient les modistes de la Nouvelle-Orléans qui se servaient des plumes d'aigrette pour donner aux chapeaux des élégantes une touche exotique. Une bonne part du métrage de ce film est consacrée aux brutalités auxquelles se livrent les trappeurs entre eux, tandis qu'un homme, solitaire, traque ces bandits pour les traîner devant les tribunaux. L'aspect documentaire du film est particulièrement passionnant, tout ayant été filmé dans les marais de Floride, région de l'Amérique où rarement caméra eut l'occasion de s'aventurer. Mais que d'émotions avant d'arriver au mot « fin » ! Garçon, un autre calva !

LA CHATTE SUR UN TOIT BRULANT est le meilleur film de ces dernières semaines. Richard Brooks s'est merveilleusement tiré de l'adaptation à l'écran de la célèbre pièce de Tennesse Williams, peinture de la décadence et de la corruption du Sud, à laquelle Williams, Faulkner ou d'autres se sont si souvent exercés. Elisabeth Taylor, dans le rôle de « Maggie la Chatte », se révèle une très grande comédienne et Burl Ives, « Big Daddy », reprend avec aisance à l'écran le rôle qu'il joua avec tant de brio sur scène. L'inclination homosexuelle du mari de Maggy — qu'interprète Paul Newman — a bien sûr été considérablement gommée : censure cinématographique oblige. Mais Brooks a su en conserver la trace en dépit de tout.

CINERAMA ET DISNEY. — Au chapitre documentaire, notons le nouveau Cinerama, *South Sea Adventure,* et le dernier-né de la série Walt Disney sur la nature, *White Wilderness.* Ce dernier est intéressant, instructif, mais parfois d'une cruauté gratuite dans laquelle Disney semble de plus en plus se complaire. Quant à *South Sea Adventure,* c'est tout au plus une aventure touristique dans les Mers du Sud : on y peut voir des night-clubs américains dans diverses îles tropicales, des Polynésiens chantant le « Messie » de Haendel, des églises de missionnaires, des danses de « guerre » indigènes, une histoire d'amour typiquement hollywoodienne, quelques plans de « lagoons » paradisiaques, des arbres trempant gracieusement dans la mer, des plages lavées par les vagues, de jolis visages souriants et aussi — pourquoi pas ? — un « historique » abrégé de l'existence de quelques réfugiés cherchant à se construire une nouvelle vie sur un « nouveau continent » : l'Australie. Mais il reste peu dans *South Sea Adventure* de ce qu'évoque l'énoncé de ce titre enivrant, et de cette « affiche de voyage » ne subsiste que le souvenir d'un paradis perdu que les touristes gâchent de plus en plus.

PROJETS. — L'avenir semble plus brillant. Parmi les nouveaux projets de films, on en relève trois mis en scène par John Huston : *Lysistrata,* d'après la comédie d'Aristophane, *L'Histoire de Sigmund Freud,* sur un scénario de Jean-Paul Sartre et *Montezuma,* grande fresque historique sur l'empereur aztèque dont le royaume fut envahi en 1519 par Cortez et ses conquistadores. On annonce aussi *Le Livre de San Michele,* d'après le roman d'Axel Munthe, avec Spencer Tracy et Katharine Hepburn ; une nouvelle version de *L'Opéra de Quat'sous,* l'œuvre immortelle de Brecht-Weill, avec Curd Jurgens et Giulietta Masina, que Billy Wilder tournerait en Allemagne ; un nouveau film d'Orson Welles au Mexique, en co-production avec Oscar Dancziger ; et même une épopée mexicaine de Lo Duca qui s'intitulerait *L'Aigle et le Serpent.* Je doute toutefois que le remake des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse,* envisagé actuellement par Hollywood, fasse jamais oublier la première version de Rex Ingram.

Enfin, il est sans doute significatif de la mentalité américaine que le film tiré du roman d'Erich Maria Remarque « A Time To Live And A Time To Die » ait été baptisé *A Time To Love And A Time To Die,* puis, n'ayant pas marché commercialement malgré ce titre comprometteur, fut tout simplement intitulé *A Time To Love. Sic semper Hollywood !*

Herman G. WEINBERG.

LIVRES DE CINÉMA



ORSON WELLES CHEZ LES JIVAROS

par André Bazin

Ceci ne sera pas exactement un compte rendu critique du livre de Peter Noble sur Orson Welles, mais de ce qu'il est devenu dans sa version française aux éditions Pierre Horay (1) (déjà responsable du *James Dean* d'Yves Salgues). Si Maurice Bessy ne m'avait prêté l'original anglais pour que j'en consulte l'index à l'occasion de notre dernier numéro, j'ignorerais vraisemblablement encore l'infâme trafic auquel les éditeurs français se sont livrés et j'aurais continué de rendre Peter Noble responsable des lacunes, des imprécisions ou des erreurs que j'avais pu déceler dans l'ouvrage. Rien en effet ne permet au lecteur confiant de savoir qu'il n'a en main qu'un « digest » de l'édition originale et non une « traduction » comme il est dit expressément sur la couverture intérieure : « *traduit de l'anglais par...* » (mais mieux vaut taire le nom de la traductrice qui a eu le triste courage de signer ce travail alimentaire, excusée peut-être par le soutien d'une vieille mère ou la charge de nombreux enfants d'âge scolaire : ne jugeons pas les confrères, on ne sait jamais ce qui peut nous arriver. J'espère du moins que celui-ci a obtenu un supplément substantiel pour laisser son nom au générique).

Quoi qu'il en soit j'ai eu la curiosité de faire un petit calcul. Il est simple, les pages du livre britannique comportent à peu près deux fois plus de signes

(1) *Orson Welles, le magnifique.*

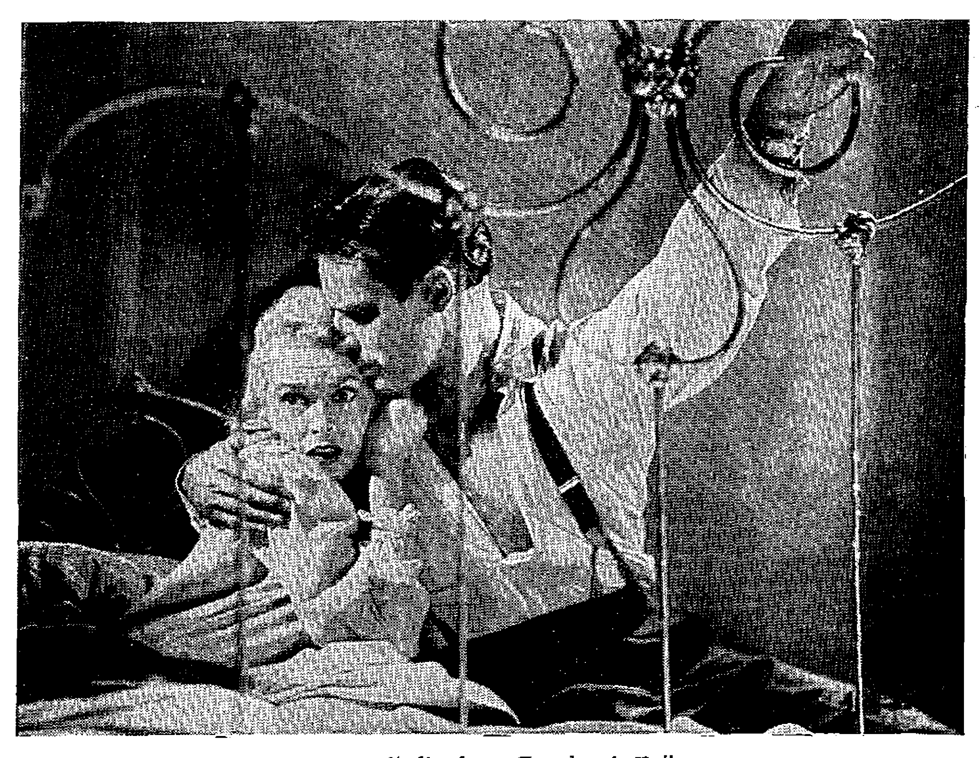
que celles du livre français : le premier a 266 pages sans compter les index, le français seulement 217 et naturellement pas d'index. Il n'y a donc même pas *a priori* la moitié du texte dans la « traduction » française. Mais cette proportion physique ne rend pas compte encore de la réalité. On sait en effet que la langue anglaise est plus dense que la nôtre et qu'une version anglais-français est normalement un peu plus longue qu'un thème correspondant. Il faut donc corriger le calcul arithmétique par ce coefficient de traduction, les sondages auxquels je me suis livré le confirment. En fait, et compte tenu, non plus de la seule longueur, mais aussi des langues, j'estime au maximum à 35 ou 40 % la valeur quantitative de cette adaptation.

Voici pour l'ensemble, mais entrons dans le détail et voyons un peu comment on a opéré pour ce travail de Jivaro. Admettons provisoirement le principe de la réduction, imposé, supposons-le, par les conditions du marché français. Encore pouvait-on en limiter intelligemment les dégâts. Je reconnais d'ailleurs que la « traductrice » devait en être capable, si j'en juge par l'adresse de certains paragraphes où elle a su réduire de moitié son modèle en conservant l'essentiel. Il s'en faut hélas que ce soit la règle générale. Ma connaissance trop laborieuse de la langue de Shakespeare et d'Orson Welles ne m'a pas permis dans le temps que j'avais à consacrer à ce travail de déchiffrer totalement le livre de Peter Noble, mais j'ai lu au moins deux fois le français et j'ai procédé à de larges comparaisons sur deux ou trois chapitres de l'ouvrage anglais.

Je prendrai par exemple le chapitre intitulé chez Pierre Horay « *Retour à Broadway, Macbeth et la conquête du vieux monde* » (p. 135 à 146). Il s'agit d'une contraction de deux chapitres du Peter Noble (p. 171 à 183) portant d'ailleurs les mêmes titres en deux parties. La première (*Retour à Broadway*) est consacrée essentiellement au *Tour du Monde en 80 jours* et je reconnaîtrais volontiers que ce passage est assez souvent un résumé fidèle. Regrettons seulement la condensation en un rapport abstrait de 3 lignes d'une discussion entre Welles et Mike Todd, qui nous apprenait que ce dernier avait déjà engagé 38.000 dollars dans les répétitions du spectacle, quand il préféra abandonner l'affaire. Mais enfin, s'il fallait des coupures celle-ci était admissible.



Autre trahison à l'égard de Welles : celle des photographes de plateau. Vous chercheriez en vain cette scène-ci dans *The Stranger*...



... ou celle-là dans *Touch of Evil.*

Celle qui l'est moins, en revanche, c'est la suppression pure et simple d'une douzaine de lignes du Peter Noble sur les activités qu'Orson Welles exerçait simultanément alors à la radio et qui comportait d'ailleurs une charmante anecdote. La chaîne W.J.Z. craignant la liberté de parole de celui auquel elle avait confié néanmoins une tribune indépendante, crut devoir prendre des précautions oratoires et faire précéder l'émission d'une préface spécifiant que la conception du programme de M. Welles lui était strictement personnelle et « *ne représentait absolument pas l'opinion de la direction* ». Mais le jour où fut faite cette annonce, Welles se borna purement et simplement à lire des pages de la Bible. Ce n'est qu'une anecdote, je le veux bien, mais amusante et surtout significative. Sa suppression me chiffonnerait moins si le parti du « traducteur » était de supprimer les anecdotes au profit des faits et des idées, mais on pense bien que c'est le contraire à ceci près que de deux anecdotes, une longue et peu significative mais jugée « publique » et une autre plus courte et ayant valeur critique, le « traducteur » choisit le plus souvent la première. En sorte qu'au lieu de donner comme elle le devrait une impression de plus grande densité, la version française paraît au contraire plus futile et anecdotique dans le mauvais sens du mot.

Mais revenons à ce coup de gomme sur la radio, il est significatif, car l'activité radiophonique d'Orson Welles (dont on savait le rôle esthétique et dont notre dernier numéro a permis de juger l'importance quantitative), cette activité, dis-je, est à peu près supprimée dans l'adaptation française, à l'exception bien sûr de la fameuse émission martienne et de quelques vagues allusions ici ou là sans références chronologiques précises.

Je note également une suppression grave et d'autant plus inadmissible qu'une simple phrase pouvait la pallier. Rien n'indique à propos du tournage de *Macbeth* que Welles et sa troupe jouèrent la pièce au théâtre pour roder leur

mise en scène avant de passer au studio (précisément au festival de Salt Lake City). Un peu plus loin, on oublie aussi de dire que Welles pressentit Tallulah Bankhead pour le rôle de Lady Macbeth, on ne mentionne qu'Agnès Moorehead.

Mais des lacunes, passons aux erreurs. Je relève dans les seules pages 142 et 143, trois chiffres absolument faux. Il est dit d'abord que Welles toucha 25.000 dollars pour son rôle dans *La Rose Noire*, Peter Noble dit en réalité 25.000 livres, mais sans doute la traductrice n'a-t-elle jamais vu *Dollar Dance* de MacLaren! De même page 143, s'agit-il encore de 10.000 *livres* pour jouer dans *Trouble in the glenn*. Pourtant à propos de *Trent's last case* on nous parle bien de 1.000 livres, comme dans l'original, mais, comme un chiffre sans erreur ferait décidément de la peine à *l'éditeur, il est dit que cette somme lui est attribuée par* semaine, alors qu'il s'agit naturellement d'un cachet quotidien (Peter Noble, p. 181). Les deux premiers chiffres doivent donc être multipliés par 2,5 et le dernier par 7. On jugera là-dessus du sérieux de ce travail. Mais admettons qu'il s'agisse de lapsus ou d'étourderie, on ne saurait en tous cas montrer autant d'indulgence pour les contre-sens, les faux sens et moins encore les contre-vérités générales portant sur toute une période de l'activité de Welles. Cela commence sur la page de garde avec cette épigraphe : « *Je suis un personnage tragique* » — *Orson Welles*. La phrase originale dit précisément : « *I am a lurid character* », ce qui j'en conviens n'est pas commode à traduire d'un mot, mais n'a de toutes façons qu'un rapport assez vague avec « *tragique* », surtout dans l'acception française. Je crois bien que le plus juste — quoique le plus libre serait de traduire en l'occurrence « *lurid* » par « *shakespearien* ». En tous cas pas par « *tragique* » ou alors en assortissant le mot d'une note corrigeant son imprécision (2). Je relève en revanche dans le commentaire de *Macbeth* l'épithète « mesmérique » qui sent son anglicisme d'une lieue : un à peu près, comme « magnétique » ou « fascinant » ou « hypnotique », eût évité au lecteur de consulter son Larousse.

Mais abandonnons cet épouillage un peu mesquin, et qui allongerait démesurément cet article. Je me bornerai pour finir à mentionner une dernière erreur grave en rappelant que mes sondages n'ont guère porté que sur une trentaine de pages. La fin de l'expérience théâtrale du « Mercury Théâtre » a été couronnée par deux mises en scène onéreuses qui ne bénéficièrent pas d'un succès public suffisant, celle de *La mort de Danton* et surtout des *Cinq Rois* (bien que cette dernière production fût à l'origine du « Théâtre Guild », mais reprise ensuite par Welles). La « traduction » française dit simplement (p. 69) : « *Orson avait besoin de* 15.000 *dollars, des jours entiers il remua ciel et terre pour les trouver. En vain, et les* Cinq Rois *ne virent jamais le jour.* » D'abord ces trois lignes résument froidement trois pages de l'original (qui devraient en faire six du format de la traduction) et privent ainsi le lecteur de plusieurs anecdotes, dont je me bornerai à citer la plus savoureuse. Lors de la générale à Boston, Welles faillit faire massacrer les spectateurs de l'orchestre par ses arbalétiers amateurs (des étudiants engagés comme figurants), la mise en scène prévoyait le tir réel d'une volée de flèches, mais vers les coulisses. Malheureusement le plateau tournant se bloqua au mauvais moment et les projectiles s'envolèrent vers la salle. La relation, même résumée, de cette anecdote eût épargnée à la « traductrice » de nous affirmer que les *Cinq Rois* étaient morts au stade des répétitions. La vérité (un peu confuse j'en conviens d'ailleurs dans le Peter Noble) est que ce spectacle monumental en deux soirées n'atteignit jamais Broadway, mais il tourna en province comme le prouve l'anecdote de Boston.

On voit déjà suffisamment, par ces quelques exemples découverts au hasard de coups de sonde très limités, avec quel mépris et du lecteur et du sujet cette opération commerciale a été trafiquée sous le couvert cynique d'une simple et honnête traduction. Encore une fois, je ne m'en prends pas absolument et *a priori* au principe de l'adaptation. Je sais par expérience, pour m'être penché quelquefois sur le problème, que des transpositions de fond et de style sont nécessaires, avant de pouvoir présenter un ouvrage de critique étranger au public français, tant les mœurs, les goûts, et les habitudes critiques sont différentes

(2) Pour référence, mon dictionnaire (Ch. Petit) me donne à « Lurid » : livide, lugubre, blafard, sombre, terrible.

entre la France, l'Italie, l'Allemagne et l'Amérique par exemple. Il est vrai aussi, hélas, que les tristes conditions du marché de l'édition française dans le domaine du cinéma ne permettent pas de sortir des livres trop gros, donc trop chers. Encore faut-il remarquer que la publication de trop de livres de cinéma sans intérêt, ou aussi truqués que celui-ci, a pour effet justement de saccager ce marché. L'amateur de cinéma qui a déjà dépensé deux mille francs pour avoir trois bouquins bons à mettre au feu est peut-être un client perdu pour l'*Eisenstein* de Mary Seaton ou le *Vigo* de Salès Gomès. On se doit donc d'être sans pitié pour ces écumeurs de l'édition qui détériorent encore une situation déjà assez compromise.

Si les éditions Pierre Horay avaient voulu procéder honnêtement et non simplement spéculer sur le nom d'Orson Welles, elles pouvaient à la rigueur condenser raisonnablement le texte original. Il me semble qu'il aurait sans trop de dommages supporté d'être réduit d'un tiers (le style de Peter Noble est journalistique et vise moins la concision que l'agrément de la lecture), en conservant l'essentiel des anecdotes et surtout de l'information. On pouvait rejeter en notes et en petits caractères les faits et surtout les dates difficiles à mentionner, sans rompre la continuité du récit, mais la précision de la chronologie a, on s'en doute, été la première documentation allègrement sacrifiée; ce vannage cherchait plutôt à conserver la balle que le grain.

On sait enfin, d'expérience que les pages les plus utiles dans ce genre de livre sont celles des index. Le Peter Noble en comprend trois, l'index général des noms cités (six grandes pages), celui des rôles tenus par Welles au théâtre et au cinéma, et enfin l'index des travaux et œuvres de Welles, productions, mises en scène, écrits, etc. De ce précieux travail (qui est loin pourtant d'être exhaustif notamment en ce qui touche à la radio), rien ne subsiste naturellement chez Pierre Horay où les précisions scientifiques sont décidément jugées obscènes.

Voilà! Sachez donc bien du moins, en achetant *Orson Welles le Magnifique* dans sa version française, quelle marchandise frelatée vous vous procurerez. Mais, si vous lisez l'anglais, sachez aussi que *The Fabulous Orson Welles* est publié à Londres chez Hutchinson and Co 178-202 Great Portland Street, London W 1.

André BAZIN.

Post-scriptum

La sévérité à l'égard d'autrui ne saurait s'accommoder de l'indulgence pour soi-même. Je m'accuserai donc de quelques erreurs dans la théâtrographie publiée dans le précédent numéro des *Cahiers*.

Le séjour à Dublin aussi invraisemblable qu'il paraisse d'après le nombre des pièces jouées ne s'étend que de 1931 à 1932. En revanche, le travail pour Catherine Cornell (Roméo et Juliette) porte sur la saison théâtrale 1934-1935.

J'aurais dû préciser que Burgess Meredith était avec Welles la co-vedette du spectacle des *Cinq Rois* (adaptation de *Henry IV*, parties I et II, *Henry V*, *Henry VI*, parties I, II et III ; et de *Richard III*) Welles jouait Falstaff et Richard III.

Enfin je me suis un peu embrouillé dans les titres divers du spectacle au théâtre Edouard-VII. *Time Runs* était bien le titre de la première partie (adaptation des trois *Faust*), mais non celui du spectacle qui tournera ensuite en Allemagne sous le titre général « Une soirée avec Orson Welles ».

Doniol-Valcroze ne m'en voudra pas non plus d'apporter une petite correction à la filmographie. Le film sur *Moby Dick* adapté de la pièce montée par Welles serait plus à sa place dans la Télévision. Il ne saurait en tous cas, bien que semble-t-il non tout à fait terminé, être daté 1957-1958, puisqu'il a été tourné en 1954. A son propos je note encore un contresens de la « traduction » française du Peter Noble qui laisse entendre que le film est passé à la T.V. (P. 206) en se référant au témoignage d'un certain Hilton Craig, sans préciser que celui-ci était l'opérateur du film et qu'il n'avait pas besoin d'avoir vu le résultat dans le commerce pour savoir ce que valaient les images Aussi bien Peter Noble n'avance-t-il rien de tel.

ADO KYROU ET SINÉ : MANUEL DU PARFAIT PETIT SPECTATEUR (*Collection « Le Terrain vague »*).

Excellent petit album pour lire l'été sur les plages et prendre de bonnes résolutions pour la rentrée. On peut ne pas toujours suivre Kyrou dans ses plus violents manifestes sur le cinéma et l'amour fou, tant sa violence justement nous semble prendre appui sur des partis-pris trop étroits et ce en dépit de sa grande culture cinématographique et son goût des justes causes. Mais en l'occurrence il s'agit d'un « manuel pratique », d'une sorte de mode d'emploi du cinéma actuel et là nous pouvons trouver sans peine la plate-forme de l'entente. Kyrou nous dit surtout « comment » : comment « être » au cinéma, comment utiliser les salles, les ouvreuses, la publicité, la critique, comment choisir un film, comment ne pas perdre son temps au cinéma et y utiliser les amis, les femmes... etc., comment réagir contre les actualités orientées, les courts métrages stupides, la censure, toutes les censures... et, bien sûr, les films cléricaux en prennent un juste coup au passage. Le seul ennui avec Kyrou c'est qu'il déteste Bresson considéré par lui comme « spiritualiste »... mais passons, son manuel est très positif, très pratique, très utile ; il n'apprendra pas grand-chose aux spécialistes et aux habitués de cinéma, mais il pourrait aider fortement à « déniaiser » ce qu'on appelle le Grand Public et dont manifestement l'éducation reste à faire. Le livre est illustré par l'admirable *Siné*... pas assez : c'est notre seul regret. — J.D.V.

WALTER ALBERTINI : IL CINEMA DI ANIMAZIONE 1832-1956. (*Edizione Radio Italiana*).

Alors que notre télé nationale n'accorde au cinéma d'animation qu'une place de bouche-trou anonyme, ne citant jamais les réalisateurs et affublant les films de titres imaginés pour la circonstance, la Télévision Italienne a, l'année passée, confié à Walter Alberti, conservateur de la Cinémathèque de Milan, la préparation d'une série d'émissions consacrées à l'Histoire du Dessin Animé. Walter Alberti a profité des efforts de documentation qu'a entraînés la préparation de ces émissions pour rédiger un petit livre qui, d'Emile Reynaud à McLaren en passant par Grimault, Gruel ou Noburo Ofuji et Stephen Bosustow, rend compte de la richesse et de la diversité du cinéma d'animation. Depuis l'apparition et l'épuisement du « Lo Duca » les livres consacrés au cinéma d'animation sont trop rares pour qu'on les passe sous silence. Les filmographies sont un peu succintes et l'exposé de l'évolution des arts de l'animation parfois discutable. Mais cet ouvrage est très complet. Il donne, notamment sur l'animation italienne, de précieuses indications. Et surtout, il est abondamment illustré. — A. M.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 20 AOUT AU 9 SEPTEMBRE 1958

2 FILMS FRANÇAIS

A pied, à cheval et en Spoutnik, film de Jean Dréville, avec Noël-Noël, Denise Grey, Darry Cowl, Noël Roquevert, Misha Auer. — Indécrottable niaiserie du vaudeville français : cette œuvre dédiée au Spoutnik appellerait plutôt la comparaison avec la lune.

Le Gorille vous salue bien. — Voir note d'André Bazin dans notre numéro, page 54.

9 FILMS AMERICAINS

The Devil's Hairpin (Le Virage du diable), film en Vistavision et en Technicolor de Cornell Wilde avec Cornell Wilde, Jean Wallace, Mary Astor. — Pourrait être une mise en scène d'acteur français. C'est tout dire.

The Female Animal (Femmes devant le désir), film en CinémaScope de Harry Keller, avec Hedy Lamarr, Jane Powell, Jan Sterling, George Nader. — Albert Zugsmith, producteur de *La Soif du mal*, a écrit le scénario de ce film, excellente peinture des milieux d'Hollywood.

The Goldess (La Déesse). — Voir critique d'André Bazin dans ce numéro, page 50.

Marjorie Morningstar (La Fureur d'aimer), film en Warnercolor d'Irving Rapper, avec Gene Kelly, Nathalie Wood, Claire Trevor. — L'histoire de ce metteur en scène raté ne convainc personne, pas même Gene Kelly. Très belle photo de Stradling.

Saddle the wind (Libre comme le vent), film en CinémaScope et en Métrocolor de Robert Parrish, avec Robert Taylor, Julie London, John Cassavettes, Donald Crisp. — Autant d'idées qu'il y a de cadavres dans le film (une bonne douzaine). Une sur deux est bonne.

Ten North Frederick (10, *rue Frédérick*). — Voir critique d'André Bazin dans ce numéro, page 52.

Time limit (La Chute des héros), film de Karl Malden, avec Richard Widmark, Richard Basehart, Dolorès Michaels, June Lockhart. — Histoire d'un cas de conscience qui aurait dû en poser un à Karl Malden, aussi détestable derrière la caméra qu'il est admirable devant l'objectif. L'ambition du propos est stérilisé par l'indigence de l'invention. Dommage pour Widmark.

Too much, too soon (La Femme marquée), film de Art Napoleon, avec Errol Flynn, Dorothy Malone, Efrem Zimbalist Jr, Ray Danton. — Chronique de la famille des Barrymore. grands comédiens brûlant les planches et la chandelle par les deux bouts, de père en fille. Bien fait. Joliment ennuyeux.

Zero Hour (A l'heure zéro), film de Hall Bartlett, avec Dane Andrews, Linda Darnell, Sterling Hayden, Elroy « Crazylegs » Hirsch. — Morceaux d'aviation mal cimentés par une anecdote larmoyante.

1 FILM ITALIEN

Ragazza del Palio (La Blonde enjôleuse), film de Luigi Zampa en Technirama et Technicolor, avec Diana Dors, Vittorio Gassmann, Bruce Cabot. — Ou les *Traveltalks* de Fitzpatrick, vaguement romancés.

2 FILMS ANGLAIS

The Admirable Crichton (L'Admirable Crichton), film en Vistavision et en Technicolor de Lewis Gilbert, avec Kenneth Moore, Diane Cilento, Cecil Parker. — Comédie de convention bien britannique. Sur une île déserte, un maître d'hôtel, par sa compétence, passe avant un lord authentique. L'entrain de ce vaudeville égalitaire n'est pas négligeable.

Naked Earth (La Rivière des alligators), film en CinémaScope de Vincent Sherman, avec Richard Todd, Juliette Gréco, John Kitzmiller. — Mascarade zoologique.

3 FILMS ALLEMANDS

Der Arzt von Stalingrad (Le Médecin de Stalingrad). — Voir note d'André Bazin, dans ce numéro, page 54.

Nachts in Grünen Kakadu (Les Nuits du Perroquet vert), film de Georg Jacoby, avec Marika Rökk, Dieter Borsch, Renate Ewert. — Lourdeur imbattable.

Der Postmeister (Le Maître de Poste), film de Josef von Baky, avec Eva Bartok, Ivan Desny, Karl Heinz Böhm, Walter Richter. — Poncifs d'un autre âge.

NOS RELIURES



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française** ..	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 4e trim. 1958